Gilca Machado Seidinger

Guimarães Rosa em tradução

O texto literário e a versão alemã de *Tutaméia*

Guimarães Rosa em tradução

GILCA MACHADO SEIDINGER

Guimarães Rosa em tradução

O texto literário e a versão alemã de *Tutaméia*

Para Antonia e Francisco,
pelas muitas horas em que fez falta o colo desejado.

Minha gratidão àqueles, tantos, que me ofereceram
o estímulo, a dúvida, a crítica, o auxílio:
todos absolutamente necessários.

À professora Maria Célia de Moraes Leonel,
pela confiança com que acolheu este trabalho ainda em projeto,
pelos anos de orientação sempre pronta, cuidadosa e certeira,
pela gentileza, carinho e paciência inesgotáveis.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes),
pelo apoio para a realização deste trabalho.

Sumário

Introdução

Nosso interesse pelo estudo sistemático da obra de João Guimarães Rosa remonta ao ingresso no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em Araraquara, sob a orientação da professora Maria Célia de Moraes Leonel, no ano de 1997.

Naquele momento, analisamos os processos de composição acionados pelo discurso narrativo, em sua relação com a história, em dois contos de *Sagarana* (Rosa, 1967a), "Minha gente" e "Conversa de bois" (Seidinger, 2004).[1] Buscamos verificar o que haveria em comum entre os narradores dos contos em questão, os quais se colocam em posições opostas – um como personagem central, outro totalmente fora dos fatos narrados. A frequência e a naturalidade com que se utiliza o adjetivo "rosiano" para caracterizar o narrador nas obras de Guimarães Rosa levaram-nos a supor que, nas duas

---

1 A dissertação foi posteriormente publicada sob o título *Guimarães Rosa ou A paixão de contar: narrativas de* Sagarana (Seidinger, 2004). A análise teve por fundamento teórico a narratologia de Gérard Genette, e é nesse enquadramento que aqui se entendem, por exemplo, os termos "discurso" e "história", respectivamente, o enunciado narrativo e a diegese, como também o conceito de nível narrativo.

composições, apesar de ocuparem posições opostas, os narradores poderiam apresentar algumas características comuns, que seriam reveladas pela análise do enunciado narrativo.

As conclusões advindas desse trabalho, enfocando o par discurso-história, destacam as relações, singular e sutilmente tecidas, entre o narrador e o narrado e entre a enunciação narrativa e a instância da focalização, relações que permitem, por exemplo, a emergência de efeitos de sentido de proximidade e de afastamento da enunciação em relação ao fato narrado. Tais efeitos, em ambos os contos, encenam, simulam e dissimulam discursivamente instâncias como a da enunciação narrativa, pela multiplicação dos níveis narrativos, e a da focalização, num refinadíssimo jogo verbal que reflete e refrata com frequência a matéria narrada, o *ethos* das personagens, os acontecimentos em seu devir. Destacam-se, na análise, a figurativização do narrador, na pessoa do contador de causos Manuel Timborna, e a iconização do olhar, remetendo à focalização, com a irara Risoleta, no conto "Conversa de bois". Digno de registro, também, é o intricado desenho criado pelo recurso aos diferentes tempos verbais.

Dentre tantos outros sofisticados recursos presentes em "Minha gente", sobressai a transformação no regime temporal da narrativa, a qual se abre no passado, mas lenta e quase imperceptivelmente vai sofrendo alterações; sem que se perceba, a narrativa passa a se apresentar como um diário, o qual depois volta a se transformar em narração ulterior. Trata-se de um achado formal que revela, no tratamento de uma temática de base regional, a "técnica aristocrática de representação estética" que caracteriza a obra do autor, como descreve com precisão Álvaro Lins (1991, p.239). Em ambos os contos, apesar do posicionamento diametralmente oposto dos narradores em relação à história, a proximidade da focalização permite ao narrador a enunciação colada ao fato, cinge o sujeito que conta a seu objeto, constrói a *sintonia* de que fala Alfredo Bosi (1988, p.22) – um dos meios para o fim ético e estético da atividade criadora do contador rosiano.

Esse é, muito resumidamente, o ponto em que nos encontrávamos em nosso trato com a obra de Guimarães Rosa ao iniciarmos o presente trabalho. Em relação à pesquisa, significou um primeiro

passo, pois, desde aquele momento, já nos intrigava pensar se seria possível preservarem-se, numa tradução, tantas minúcias, tamanho refinamento, a sintonia entre sujeito e objeto, e manterem-se as complexas, sutis e profundas relações entre a história e o discurso ou o enunciado que a conforma, as quais constituem, a nosso ver, a pedra de toque da narrativa rosiana.

Neste trabalho, enfim, propusemo-nos a investigar mais detidamente essas relações em outra das obras do autor, seguindo um de seus caminhos pelo mundo, que é a tradução. A continuidade manifesta-se no interesse por um aspecto da narrativa a que já nos dedicamos na análise dos contos de *Sagarana* no mestrado, qual seja: a relação narração-focalização, em seus vínculos com a história, as personagens, o espaço, o tempo, vínculos tecidos e entretecidos pela enunciação narrativa.

Nossa iniciação deu-se com *Sagarana,* a obra de estreia; com *Tutaméia,* a última publicada em vida pelo autor, um ciclo se conclui; esperamos, todavia, que seja este um fim provisório. E sem que tenha sido intencional, o trabalho frustra a previsão inicial e encontra seu final justamente em 2008, em que se comemora o centenário do nascimento de João Guimarães Rosa. Esperamos com ele haver avançado algumas páginas – que sabemos poucas, mas tantas quanto nos foi possível – na compreensão da grande obra rosiana.

Sobre literatura e tradução: sendas, pontes, becos e cantos

Explicitamos a seguir algumas concepções que embasam a abordagem do texto literário em tradução proposta neste livro.

Denis Bertrand (2003), em seu *Caminhos da semiótica literária,* trata de quatro dimensões privilegiadas pela análise semiótica hoje, dimensões que, embora não sejam exclusividade do texto literário, nele se articulam de maneira específica e definiriam, em parte, segundo o autor, o uso literário da língua. São elas: narrativa passional, figurativa e enunciativa. De acordo com Bertrand (2003, p.32),

a dimensão enunciativa enquadra e rege, pela discursivização, as demais. O teórico crê viável associar "estreitamente uma semiótica do enunciado, destacando as articulações internas do texto, e uma semiótica da enunciação, centrada nas operações da discursivização – e sobretudo – as da leitura" (ibidem, p.24). Essa é, de certa forma, nossa intenção. Entretanto, da semiótica sistêmica, que desvenda as formas de articulação do sentido nos seus diferentes níveis, tomando as relações como exclusivamente internas ao dispositivo da língua, pouco nos servimos aqui, pelo menos, não de forma sistemática.

Uma semiótica da leitura, por sua vez, interessa-nos mais de perto, por reintroduzir, nesse quadro teórico, o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato de leitura (ibidem). É exatamente a partir desse fato que principia a parecer viável que se busquem na semiótica e na narratologia, naqueles pontos em que estas também convergem, elementos para tratar da literatura em tradução: na constatação de que o sentido se constrói também pela leitura, de que a interlocução que tem lugar na comunicação narrativa convoca subjetividades. As articulações internas do texto, por sua vez, fechadas em si mesmas, não ofereceriam espaço para se alocar o tradutor, pois nelas o enunciado narrativo está dado, consolidado, completo e acabado, solidamente amarrado às demais dimensões (figurativa, narrativa e passional) e não deve alterar-se – até que se abra para a leitura.

Assim, considerar a dimensão discursivo-enunciativa do texto literário permite que subjetividades sejam levadas em conta; que o sentido seja entendido como construção conjunta; finalmente, que o tradutor também possa ter lugar. Procurar o sentido do texto apenas em suas articulações internas, buscar explicá-lo por si, seria, ao contrário, um veto à tradução mesma.[2]

---

2 É de se crer que nossa antiga resistência em acatar a "legitimidade" da tradução do texto literário, que terminou por nos levar ao tema deste trabalho, deva-se ao fato de que persistíamos em buscar o sentido *no* texto apenas. Voltarmo-nos para a instância da enunciação permitiu visualizar em que ponto da comunicação narrativa se faz possível, teoricamente (isto é, dentro do quadro teórico da narratologia e da semiótica literária), a intervenção do sujeito-tradutor.

Bertrand (2003, p.30) nota que o sujeito, embora tenha sido desde cedo pressuposto pela manifestação do discurso, tido como acessível por meio das instâncias de delegação (narrador, observador etc.) e reconhecido como agente da textualização, foi "sempre cuidadosamente mantido dentro dos limites" de pertinência que a teoria fixou. Entretanto, objeta ele, "o trabalho sobre a literatura e a leitura implica, de uma maneira ou de outra, o empenho das subjetividades" (ibidem). Argumenta ainda que descobrir estruturas imanentes nas formas, tarefa a que se dedica a semiótica narrativa, permitiu reconhecer as convenções que o uso estabeleceu, as quais, por sua vez, moldam as expectativas dos leitores, assegurando as hipóteses e inferências da leitura. À sedimentação dessas estruturas, responderão enunciações singulares, formas emergentes, novas e inéditas, inaceitáveis no início, mas também criadoras de leitores novos, de modo que é possível entender por que "a abordagem sincrônica das estruturas não contradiz nem a abordagem diacrônica da história, nem a abordagem pragmática da leitura" (ibidem, p.32).[3]

O autor propõe e põe em prática um percurso metodológico para a análise do texto literário, num estudo centrado na realidade textual e discursiva, tomando o texto em sua "autonomia relativa de objeto significante" (ibidem, p.23). O texto é considerado, nessa perspectiva, um "'todo de significação' que produz em si mesmo (ao menos parcialmente) as condições contextuais de sua leitura" (ibidem). Esse postulado adquire relevância no contexto deste trabalho na medida em que o consideramos igualmente pertinente e aplicável ao texto que resulta do ato tradutório. O texto traduzido ganha assim certa autonomia em relação ao texto de partida, condição necessária, a nosso ver, para que possa, por sua vez, ser tomado, em suas potencialidades significantes, como objeto de atenção. Com efeito, ele também é um todo de significação, configurando

3 A partir dessa perspectiva, o que aqui apresentamos também já não parece tão díspar, pois, se não se contradizem essas perspectivas, podem bem se conjugar para nos auxiliar a entender melhor o objeto de que tratamos.

uma realidade textual e discursiva própria, muito embora guarde naturalmente relações com aquele de que se originou, relações que, no momento devido, podem e devem ser levadas em conta neste estudo, mas que podem também ser abstraídas, uma vez que a leitura que dele decorre igualmente se dá de forma autônoma, em condições contextuais próprias e específicas, a começar pelo idioma em que ele está escrito, com tudo que daí decorre.

De acordo com Bertrand (2003, p.23), o texto literário

> [...] diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras formas de discurso, [...] incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu "código" semântico: ele integra, assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade.

Afirma Bertrand (2003, p.72) mais adiante: "O texto, na realidade, dita sua lei". Se tais considerações se aplicam ao texto literário em si, não parecem ser menos verdadeiras no que se refere ao texto literário traduzido, que supomos igualmente apresentar em si condições de legibilidade as quais, pelo menos nesse aspecto, o liberam de sua relação originária/original com o texto de partida. Ele também dita suas própria leis. Se assim não fosse, teria de se apresentar sempre acompanhado do texto de partida, o que, na maioria das vezes, não acontece. A literatura em tradução chega a seu leitor, via de regra, de maneira autônoma; o texto se apresenta ao leitor de forma isolada, alienado daquele outro em que ele, num primeiro momento, se apoiou, e deve poder ser atualizado independentemente de qualquer outra condição, referência ou fonte.

O leitor, por sua vez, na perspectiva de Bertrand (2003, p.24),

> [...] não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar "receptor" ou "destinatário" da comunicação: ele é também um "centro" do discurso, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações.

Naturalmente, essas atividades fazem também parte do *script* do leitor do texto traduzido; são, porém, obrigatórias e inadiáveis para aquele leitor que se tornará, em algum momento, (quase) um outro autor do mesmo texto (ou quase mesmo): o tradutor. Se elas estão supostas pelo estatuto de leitor, muito mais prementes se tornam para aquele que reenuncia e deve se corresponsabilizar pelo todo de significação que é o texto literário traduzido.

A tradução, claro está, presta inegável, inestimável serviço à literatura. Mas poderíamos questionar, no limite, a pertinência de se considerar a tradução de um texto literário necessária e incondicionalmente também como literatura. E seríamos levados com isso à pergunta fatal: "O que é, afinal, literatura; o que é o literário?". O senso comum – incluídos aí setores especializados, como o mercado editorial, a imprensa em geral, bibliotecários e os próprios tradutores – não parece fazer distinção nesse sentido, pois o texto literário traduzido é colocado ao lado do texto em seu idioma primeiro, na estante das obras de arte literária. A nós, porém, no contexto deste trabalho, cabe a tarefa de pensar essa questão com mais vagar. Para isso, recorremos ainda a Bertrand (2003).

Este, caracterizando a posição da literatura no campo dos discursos, identifica uma dupla tensão: entre literatura e língua, de um lado, e entre literatura e cultura, de outro. O escritor, afirma Bertrand (2003, p.25), "é aquele que escava [em sua língua] possibilidades inéditas, não percebidas até então", fazendo com que a literatura exerça, assim, uma função crítica sobre a língua, "desaprumando-a em relação a si mesma em cada obra".

Notemos que, em língua portuguesa, escritor nenhum parece ter explorado tão profundamente essa tensão quanto João Guimarães Rosa; dentre suas obras, nenhuma mais que *Tutaméia.* Esse "desaprumo" da língua, fundante do e intrínseco ao ser da literatura, instaurador de sua função crítica em relação à língua, todavia, não é característico da literatura traduzida em geral, e não nos parece poder ser tomado como seu traço definidor, como o é no caso da literatura segundo a visão de Bertrand (2003).

É peculiaridade do escritor captar, ao mesmo tempo, a *convenção* que desgasta a língua na cotidianidade do uso e a *inovação* que a torna quase estrangeira a si mesma (ibidem). Tais palavras bem poderiam resumir o projeto rosiano; parecem-nos, porém, o avesso do fazer tradutório, que tenderia, com raras exceções, ao contrário: a buscar predominantemente no convencional e no cotidiano as formas de dizer aquilo que deve ser dito e a exilar o estrangeiro de seu discurso ou no máximo circunscrevê-lo aos limites bem claros e convencionalizados da "cor local". Pode-se, generalizando, afirmar que a literatura traduzida, no mais das vezes, deixa de exercer essa função crítica sobre a língua, procurando antes ajustar-se a ela o mais possível.[4]

Se o escritor "é aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua", na definição de Bertrand (2003, p.25), o tradutor, por sua vez, pode ser visto como aquele que sabe – ou deve – fazer uma língua estrangeira converter-se em sua própria língua, caber nela. Se o escritor esgravata sua língua em busca de possibilidades inéditas, não percebidas até então (ibidem) – exatamente como Guimarães Rosa fez e pregou –, o tradutor busca, em sua língua, formas usadas e consagradas, consolidadas pelo uso, tentando fazer caber determinado sentido em uma forma conhecida do leitor. Quando se arrisca a criar, ou quando mantém uma forma estrangeira, que supõe desconhecida, quase sempre é levado a justificar-se em notas de rodapé, prefácios ou glossários. Afinal, o tradutor que, sem mais, se fizesse "estrangeiro em sua própria língua" não seria tido como (bom) escritor; correria, antes, o risco de ser tachado de mau tradutor. Muito poucos entre nós se arriscaram a fazê-lo.

---

4 É exemplar o comentário de Curt Meyer-Clason (1994a) no posfácio à tradução de *Tutaméia*, citado aqui na seção "Tradutor de que mensagens? Traidor de que valores?", em que o tradutor justifica certa escolha de tempo verbal que se distancia da do original e a toma como uma *necessidade*, sem, contudo, esclarecer por que o seria. Devemos reconhecer, de outra parte e desde já, que Guimarães Rosa explorou ao máximo as potencialidades da língua, mas exatamente por ser um caso extremo constitui rica referência para a discussão de questões ligadas à tradução literária.

O escritor, afirma ainda Bertrand (2003, p.25), força a língua a "tornar-se outra"; podemos dizer que o tradutor, de sua parte, força também, mas em sentido contrário: força outra língua a tornar-se sua própria língua.[5] É exatamente essa sua tarefa – ainda que dito de forma um tanto redutora; porém, ao menos no âmbito da língua, de fato bem próxima da realidade.

No âmbito da cultura, em que Bertrand (2003, p.25) localiza o segundo polo de tensão, entre literatura e cultura, a literatura é tomada como o "imenso reservatório da memória coletiva"; como arquivo em que essa memória se fixa, como referência cultural; como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e de fazer da comunidade; também como, em parte, fundadora de sua identidade; *locus* em que se depositam e se transformam modelos da ação, da representação e das liturgias passionais da comunidade.

Na medida em que a tradução possibilita que tudo isso circule também em outras comunidades, nesse campo a balança parece pender, ao contrário do que ocorre no polo da língua, a favor do tradutor. Ele passa a ser, então, responsável por promover o contato, o contágio, o intercâmbio entre diferentes comunidades, entre distintas culturas. Entretanto, como o mesmo Bertrand (2003, p.25) observa, o que a literatura propõe e veicula são formas de organização *discursiva* dos valores e do sentido; portanto, não podem ser desvinculadas da questão linguística de base, e assim, no campo da cultura, trata-se apenas de outra face da mesma moeda.

Além disso, a memória coletiva de uma dada sociedade, seus valores, maneiras de ser, modelos de ação etc. circulam hoje em dia também por outras vias além da do literário, por meio de discursos

---

5 Tal paralelo entre escritor e tradutor pode talvez soar desleal, pois, em última análise, apresenta este, de certo modo, como um espectro, um negativo daquele, mas o fato é que foi se desenhando quase automaticamente, a partir do perfil do escritor esboçado por Bertrand (2003); para nós, assinale-se, trata-se de apenas um dos múltiplos aspectos da questão. Igualmente inevitável é pensar em Guimarães Rosa, em seu projeto de revitalização da linguagem, quando nos deparamos com essa caracterização da tarefa do escritor.

tais como o jornalístico, o ensaístico, o científico, o da propaganda; esses são discursos em que a substância do conteúdo ganha em importância, e tanto a forma do conteúdo quanto a forma e a substância da expressão deixam de apresentar a relevância que têm no discurso literário. Circulam também por meio de discursos não verbais, como o da música, da dança, da pintura ou da fotografia, que dispensam a mediação do tradutor. Dessa forma, os valores da memória coletiva também chegam a terras estrangeiras independentemente da ação do tradutor, ou por vias não verbais que a complementam. O tradutor da literatura hoje não é mais o principal ou o único responsável pela difusão dos valores, pelo intercâmbio entre culturas, como já foi em outros tempos.

Se os valores culturais são intercambiados não apenas graças à ação tradutória sobre o texto literário, sobretudo nos tempos atuais, na chamada Era da Informação, circulando também por meio de outros discursos, isso de certa forma poderia aliviar o peso da responsabilidade depositada sobre o fazer do tradutor do texto literário, a de fazer chegar intactos a outras comunidades esses valores, sem que sejam adulterados ou distorcidos, fornecendo uma imagem fidedigna da memória coletiva dessa comunidade. Mas a questão não é assim tão simples.

Muito embora, no polo da cultura, a tradução amplie o alcance do texto literário e seja indispensável para a ampla circulação dos valores da comunidade nele depositados, não há como negar que a questão da língua, a forma do conteúdo, assim como a forma e a substância da expressão, ocuparão sempre papel central na literatura e na tradução literária, pois também portam valores em si mesmas – o que nos leva de volta ao outro polo, o da tensão entre língua e literatura, em que a questão já se colocava, de partida, como mais problemática.[6]

---

6 O historiador inglês Peter Burke (2008), em artigo intitulado "Palavras ao vento", mostra como a tradução da palavra *liberty* para o japonês, em 1871, pode ter influenciado os rumos da política, fomentando o debate sobre a Constituição japonesa e encorajando a opção da elite por uma forma de monar-

E na medida em que os valores, a informação, a substância do conteúdo, chegam a outras comunidades também, e maciçamente, por outras vias, a nosso ver, o polo da língua, a expressão, passa a ter relevância maior no ofício tradutório do que quando a ele cabia também, majoritariamente, a responsabilidade pela difusão de determinado conteúdo, informação ou valor relativo a uma dada comunidade.

Em outras palavras: a tarefa do tradutor do texto literário hoje teria contornos um pouco distintos do que tinha no passado, e novos desafios se colocam; não apenas porque o mundo e a literatura que o representa e o cria também os têm, mas também porque os avanços da ciência e da técnica, dos estudos da narrativa e da linguagem oferecem àquele que traduz ferramentas antes inexistentes, que podem, por sua vez, quiçá abrir caminho para novos modos de leitura do texto traduzido.

Esboçadas essas considerações iniciais, e com elas também alguns aspectos do cenário em que se desenvolve este trabalho, passemos a seus objetivos.

Objetivos

Focalizamos aqui as relações entre enunciação, enunciado e história – entre narração, discurso e diegese, na perspectiva de Gérard Genette ([1984?]) – tendo por objeto *Tutaméia* (Rosa, 1976) e sua versão alemã, também intitulada *Tutaméia* (Rosa, 1994a). O objetivo principal é localizar eventuais transformações geradas pela

quia menos autoritária: "Uma moral dessa história é que os tradutores carregam uma responsabilidade pesada, pois suas escolhas em termos de palavras podem ter consequências sérias". Acrescenta Burke que o ônus não caberia unicamente ao tradutor: "O estudo dos intercâmbios culturais e da tradução cultural sugere que, quanto maior a distância entre duas culturas e, especialmente, entre seus valores fundamentais, mais difícil se torna a tarefa do tradutor. Além de certo ponto, traduzir se converte em 'Missão Impossível'".

tradução nesses aspectos da narrativa, tomados isoladamente e em sua dinâmica.

O cotejo entre o enunciado narrativo original em língua portuguesa e seu correspondente em língua alemã objetiva verificar quais aspectos da narrativa, sob a luz da narratologia genettiana,[7] logram manter-se, no texto traduzido, mais próximos dos que o texto original apresenta e quais aspectos da narrativa traduzida dele se distanciam, e em que medida.[8]

A narração, ou ato de produção do discurso narrativo, é enfocada inicialmente a partir de três elementos do enunciado narrativo: a pessoa, relacionada à instância responsável pela narração; o tempo em que esta ocorre, em relação ao tempo da história;[9] e o espaço em que esta se dá, também em relação ao espaço dos fatos narrados.

Discutem-se, numa perspectiva mais ampla, efeitos de sentido possíveis eclipsados pelo processo tradutório ou por ele engendrados, e verifica-se em que medida *Tutaméia* se altera, na passagem para o alemão, reunindo-se elementos que permitem avaliar se o assim chamado "narrador rosiano" teria sobrevivido à tradução.

O presente trabalho analisa a rede de relações entre narração, focalização, discurso e história (ou diegese, no sentido genettiano) e verifica como esses elementos se dão a ler no idioma-alvo, na versão alemã da obra – o que não exclui, porém, a possibilidade de que outros aspectos da composição linguística sejam objeto de discussão.

---

7 Tempo, modo e voz são os três grandes domínios do discurso narrativo investigados pela narratologia genettiana. No primeiro, abordam-se, sobretudo, ordem, velocidade e frequência do discurso; no segundo, a regulação da informação narrativa: focalização, distância e perspectiva; no último, a maneira como a narração se encontra implicada na narrativa: o tempo e a pessoa da narração, e a questão dos níveis narrativos.

8 "Medida", aqui, tem sentido figurado, pois os critérios em que nos pautamos, embora fundamentados na teoria genettiana e apoiados no modelo descritivo da tradução de Aubert (2006; 2008), são subjetivos, já que se trata de *nossa* leitura, de um viés interpretativo pessoal, o que vale igualmente para as análises das narrativas que empregamos como parâmetro.

9 Genette ([1984?]) investiga esses dois elementos ao tratar da questão da voz, domínio este que inclui ainda a questão dos níveis narrativos.

Assinale-se que, diante da complexa questão da traduzibilidade da criação rosiana, prioriza-se aqui a transposição do discurso narrativo e sua sintaxe particular a outro idioma, em detrimento da dos neologismos e regionalismos, por exemplo, enfoque com certeza também produtivo e rico em descobertas, mas, para estendermo-nos nele, seria necessário um enorme desvio pela lexicologia e pela semântica, que os limites deste trabalho não nos permitem.

Maria Célia Leonel (2000, p.40), em *Guimarães Rosa:* Magma *e gênese da obra*, trabalho no qual se dedica a estudar procedimentos presentes na poesia de *Magma* retomados posteriormente na obra rosiana em prosa, empreende um amplo questionamento sobre a essência da poesia, afirmando que a possibilidade de tradução é diferente, conforme se trate de prosa ou poesia, e conclui: "A impossibilidade de tradução da forma da expressão já é um fator de distinção entre a prosa e a poesia".

A prosa de João Guimarães Rosa apresenta características que a aproximam da poesia e, no caso de *Tutaméia*, embora se trate de uma coletânea de narrativas, importa verificar como a tradução transpõe a outro idioma a peculiar forma da expressão que lhe dá corpo. Para isso, faz-se necessário refletir inicialmente acerca dessa forma, caracterizá-la em seus traços mais significativos, de modo a esboçar um parâmetro que, de alguma forma, nos permita situar a versão alemã em relação ao discurso narrativo do texto-fonte.

O enunciado narrativo, veiculando o conteúdo diegético, é a porta de entrada da narrativa de ficção, sem o qual não haveria personagens, história, conteúdo, valores. E a tradução, incidindo nele diretamente, pode vir a ter efeitos nas outras instâncias, efeitos cujas causas e consequências vale a pena investigar. Outrossim, como indica Francis Aubert (2003, p.18) no prefácio à correspondência entre Guimarães Rosa e Meyer-Clason,

> [...] a tradução oferece-se, na realidade, como uma ferramenta privilegiada de crítica textual, descortinando e desvelando os mistérios não apenas da re-escrita que é, como, também, da escrita original que tomou como seu ponto de partida.

O autor observa, entretanto, que, justamente pela barreira linguística e cultural que motivou a tradução, essa nova dimensão interpretativa se esgota no espaço de recepção da tradução, sem retornar ao espaço linguístico/cultural do original: "Configura-se, assim, o hiato da tradução, decorrente, na tradição literária, de sua unidirecionalidade. Em vez de superar Babel, o percurso sem retorno a amplia, a aprofunda, aparentemente sem remissão" (ibidem, p.19).

Este estudo, ao discutir a tradução de *Tutaméia* para o alemão, procura contribuir para ampliar as possibilidades desse retorno e reverter, por um instante que seja, tal unidirecionalidade. Conforme assinala Aubert (2003, p.18),

> [...] da releitura que se dá no fazer tradutório, bem como da releitura resultante deste mesmo fazer, acrescentam-se dimensões apenas latentes no original, e que somente poderiam tornar-se expressas e efetivamente perceptíveis do embate com a outra língua e a outra cultura.

Cumpre assinalar que tais considerações de Aubert foram decisivas para a concepção deste trabalho. A oportunidade de desenvolver esse tema de pesquisa levou-nos por novos caminhos, nunca trilhados, como o do estudo da tradução do texto literário, a qual, na nossa história como leitora, por muito tempo constituía quase um tabu. Talvez por isso mesmo tenhamos tido, enfim, que enfrentá-lo, cientes das dificuldades e dos riscos de tal empreita. Os resultados aqui apresentados, por sua vez, reafirmam a pertinência das palavras de Aubert.

A narrativa rosiana em *Tutaméia* e sua tradução

Em 1967, poucos meses antes da morte de Guimarães Rosa, vinte e um anos depois de *Sagarana*, onze depois de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* e cinco depois de *Primeiras estórias*, o narrador rosiano faz-se novamente ouvir em *Tutaméia* (Rosa, 1976),

obra que tem merecido ultimamente a atenção de um número cada vez maior de pesquisadores, a partir de várias orientações teórico-metodológicas.

Nessa obra, o autor apossa-se literalmente da palavra narrativa, porquanto faz uso da linguagem de maneira muito própria – quase no limite, às vezes, de sua legibilidade. Conforme afirma Paulo Rónai (1976a, p.193) à época da publicação, *Tutaméia* está "a exigir leitura e reflexão", e esse comentário não nos parece menos válido hoje do que naquela época. "A leitura de qualquer página sua é um conjuro" (ibidem), e para nós, ainda e sempre, um desafio.

Comparada a *Sagarana*, a coletânea apresenta nítidos traços de renovação estilística, conforme tem sido apontado por muitos autores aos quais nos referimos ao longo deste livro. Intrigou-nos, desde sempre, imaginar se a tradução teria podido preservar essa importante característica da obra.

Curt Meyer-Clason (1994a, p.261), tradutor da obra de Guimarães Rosa ao alemão, por exemplo, no posfácio de sua versão de *Tutaméia*, afirma:

> *In* Tutaméia *ist Rosas Sprache im Vergleich zu den früheren Werken noch komplizierter geworden. Nun verdreht er Sinn und Form der Wörter, verändert Redensarten, zerbricht den konventionellen Satzbau und versucht mit seinen Erfindungen die Ausdrucksmittel grenzenlos zu erweitern.*[10]

Recorde-se a confissão do autor mineiro citada por Paulo Rónai (1976a, p.194): em *Tutaméia*, "as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto".

---

10 "Em *Tutaméia*, a linguagem de Rosa tornou-se, em comparação com as obras anteriores, ainda mais complicada. Agora ele torce o sentido e a forma das palavras, altera expressões de linguagem, rompe a construção frasal convencional e procura, com suas invenções, ampliar ilimitadamente o meio de expressão" (tradução nossa, assim como de todos os demais excertos citados a partir de original alemão).

Exageros à parte, de qualquer modo, diante dessa afirmação e do fato incontestável de que o simples leitor da obra já enfrenta dificuldades ao buscar decifrar-lhe o sentido, não é difícil imaginar que aquele que tem também a tarefa monumental de transpô-la a outro idioma as terá em gênero, número e grau bem maiores. Cada um dos enunciados, cada vocábulo, cada forma verbal representa papel fundamental no delicado equilíbrio do conjunto que é a obra; assim, e tomado à risca o comentário do autor transcrito por Rónai, poderíamos crer que *Tutaméia* seria, ao fim e ao cabo, intraduzível.

Porém, a tradução alemã existe; foi negociada, realizada, remunerada, publicada, comprada e, supõe-se, lida. Decidimos, então, investigar a transposição de tal arquitetura para esse outro sistema linguístico.[11] Eis, portanto, o segundo mas não menos importante elemento do *corpus* do presente trabalho: a versão da obra para o idioma alemão, realizada por Curt Meyer-Clason, com a colaboração de Horst Nitschack, também intitulada *Tutaméia* (Rosa, 1994a).[12]

A obra apresenta quarenta narrativas no total, além de quatro prefácios distribuídos ao longo do volume, ou agrupados no início, se se segue a ordem proposta no índice de releitura, que é mais uma dentre as muitas peculiaridades da obra.[13]

---

11 Temos conhecimento, até o presente momento, da existência de uma tradução para o espanhol, assinada por Santiago Kovadloff, intitulada *Menudencia* (Rosa, 1979) e uma para o francês, de Jacques Thiériot, intitulada *Toutaméia* (Rosa, 1994b).

12 Com o desenvolvimento da pesquisa, tornou-se fundamental reconhecer a voz do(s) tradutor(es) e seu papel no esquema da comunicação narrativa. Assim, havíamos considerado, num primeiro momento, a possibilidade de incluir também o nome do tradutor e seu colaborador nas referências feitas no corpo do texto à obra traduzida, da seguinte forma: "Rosa/Meyer-Clason & Nitschack, 1994"; porém, tendo em vista que esse procedimento não está previsto pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), optamos por restringir esse registro formal às Referências Bibliográficas do trabalho, mas lembrar aqui, desde já, essa presença fundamental e, sem temer a redundância, frisar que a indicação "Rosa, 1994a" supõe também a enunciação da tradução.

13 A quarta edição brasileira, com que trabalhamos, não apresenta o índice de releitura; Ana Maria Andrade (2004, p.115), lamentando o fato, esclarece que a quinta edição da José Olympio, de 1979, volta a apresentá-lo. A alemã

As narrativas estão dispostas em ordem alfabética, de "Antiperipléia" a "Zingaresca", sendo essa ordenação interrompida significativamente após "João Porém, o criador de perus", a que se seguem "Grande Gedeão" e "Reminisção", mas é retomada a seguir com "Lá, nas campinas", depois do que segue normalmente. Essa ruptura, já notada por Suzi Sperber (1982), Vera Novis (1989) e Heloísa Vilhena de Araújo (2001), destaca as iniciais do autor – *J, G, R* – "marcando a obra como sua, como sua representação do mundo" (Araújo, 2001, p. 15), seu ponto de vista: sua assinatura.

A versão alemã apresenta as narrativas nessa mesma ordem. Os títulos originais, em poucos casos, mantêm-se inalterados: são eles "Barra da Vaca", "Droenha" e "Mechéu". Em outros, apesar da passagem ao alemão, a tradução pôde preservar a letra inicial, como "Aletrie und Hermeneutik" e "Zigeunerweise". Mas a maior parte dos títulos sofre alterações que desconfiguram a ordem alfabética original. Ao lado dos títulos traduzidos, porém, apresentam-se os títulos originais das narrativas e prefácios, o que faz com que a ordenação alfabética original possa ser recuperada pelo leitor da tradução, ainda que em português, assim como a assinatura do autor inscrita nos títulos que a rompem, os quais, em alemão, também possibilitam divisar o monograma do autor: "João Trotzdem, der Truthahnzüchter", "Der große Gedeão" e "Reminiszenz".

Ana Maria Andrade (2004, p.43) nota que as iniciais do título dos prefácios, no idioma-fonte, "Aletria e hermenêutica", "Hipotrélico", "Nós, os temulentos" e "Sobre a escova e a dúvida", remetem também ao prenome do autor, mas em alemão: AHNS, ou HANS, um anagrama, mais uma rubrica, a tradução de "João". Observe-se, entretanto, que essa associação, significativa no contexto de nossa pesquisa, se perde na tradução, pois os dois primeiros títulos traduzidos mantêm as iniciais ("Aletrie..." e "Hippotre-

está, nesse sentido, completa. E tanto esta quanto as edições brasileiras distinguem os prefácios das narrativas, seja apondo sempre a palavra "Prefácio" ou "*Vorwort*", seja empregando recursos gráficos, como o uso de itálico, na edição brasileira, ou de famílias tipográficas distintas, na edição alemã.

lisch...”), porém o mesmo não ocorre com os dois últimos, em que há “Wir...” e “Über...”.

O Hans dos prefácios, assim, só assina em português, mas poderia ser recuperado pelo leitor do texto-alvo que se dedicasse, no índice inicial, a ler os títulos todos no idioma original, uma vez que ambos, títulos originais e traduzidos, são apresentados lado a lado, o que não ocorre, por sua vez, no índice de releitura, onde os prefácios estão agrupados e o anagrama emergiria mais facilmente. Todavia, no segundo índice, a edição alemã só traz os títulos traduzidos, numa única coluna, ocupando frente e verso da folha; no texto-alvo, estão arrolados em duas colunas: os dois primeiros prefácios, na coluna da esquerda; os dois últimos, na da direita, depois do que se seguem as narrativas. Registre-se ainda o fato de que na edição da Kiepenheuer & Witsch o índice de releitura vem *posposto* ao posfácio do tradutor e ao glossário, elaborado por Francis Utéza para a edição francesa e traduzido e condensado por Meyer-Clason (1994a, p.265-72). A partir desses dados, perguntamo-nos até que ponto o índice de releitura foi tomado, por aqueles que com ele tiveram de se haver, como intrínseco, interno à obra, ao texto ficcional; os fatos levam-nos a crer que, em alguns momentos, não o foi de maneira alguma, pois simplesmente desaparece na quarta edição. Alocado depois do posfácio e do glossário na edição alemã, parece tão externo à obra que corre o risco de não ser notado pelo leitor. Acrescente-se ainda que tampouco é referido no índice, nem do texto-fonte nem do texto-alvo, muito embora este enumere ainda, depois da última narrativa, “Zigeunerweise”, outros dois textos: “Nachwort des Übersetzers” e “Glossar von Francis Utéza”.

Vera Novis (1989, p.23), em um dos trabalhos que começam a dar maior atenção a essa importante obra de Guimarães Rosa, intitulado *Tutaméia: engenho e arte*, propõe a “hipótese de que o livro *Tutaméia* poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto”, sugerindo que se poderia até mesmo pensar a obra como um romance (ibidem, p.117).

Notemos, quanto a essa proposta, primeiramente, que toda obra, como tal, apresenta certa unidade, mesmo sendo composta por vá-

rias narrativas: tanto é assim que esse conjunto tem sempre um título, seja ele *Contos, Sezão* ou *Sagarana, Corpo de baile, Manuelzão e Miguilim, Estas estórias* ou *Ave, palavra*. Naturalmente existe aí uma unidade. Se em *Tutaméia* o espaço principal é o mesmo, o sertão, de resto o é em todas as obras narrativas do autor – conto, romance ou novela. Há, é verdade, algumas personagens recorrentes, mas em outras obras também se podem verificar correspondências. Porém, a unidade composicional do romance, que reside na existência de um núcleo dramático central, em que se move um protagonista (ainda que seja coletivo), e no qual o percurso desse sujeito se pode depreender com alguma clareza, no escopo, por exemplo, da teoria semiótica do texto, não nos parece estar presente em *Tutaméia*. Em cada uma das narrativas, pelo contrário, há um herói, às voltas com problemas pessoais, envolvido em demandas particulares, de distintas ordens, em relação a diversos antagonistas.[14]

Difícil vislumbrar, quanto ao desenvolvimento da intriga, a unidade necessária para considerar a obra um romance. Multiplicam-se percursos e *performances*; na diversidade das narrativas, identificam-se sem exceção o clímax e o desenlace; enfim, cada uma das narrativas pode ser tomada em si, completa e acabada em sua estrutura, o que não ocorre entre capítulos de um romance. Também não se encontra na obra outra dimensão que poderia eventualmente amalgamar uma grande diversidade de conflitos, qual seja: um único par narrador/narratário consolidado, definido com clareza, postulado na obra, e que a ela pudesse conferir uma unidade quanto a esse aspecto.

Enfim, as relações entre as narrativas apontadas por Vera Novis (1989), que serão detalhadas mais adiante, não nos parecem suficientes para fazer o conjunto aceder ao patamar do romance. De todo modo, embora discordemos da autora no que se refere à tipologia do livro, não podemos deixar de concordar com a afirmação de que a obra apresenta uma unidade, e a tomamos como uma leitura

---

14 Ver, por exemplo, Reis & Lopes (1988, p.105): "O romance solicita estratégias de caracterização de personagens que o conto não consente".

possível desencadeada pela obra, leitura que Vera Novis procura comprovar com consistente exemplificação.

Registre-se também a opinião de Daisy Turrer (2002) em *O livro e a ausência de livro em* Tutaméia*, de Guimarães Rosa*, que, de certa forma, se opõe à de Novis. Em vez de, como esta última, buscar encontrar evidências de certo encerrar-se em direção à unidade, como se se tratasse de um romance disfarçado de livro de contos, Turrer (2002, p.80) pretende ver na obra "um livro sem começo nem fim, aberto e em infinito movimento", "um livro às avessas, materializando, em si mesmo, o projeto e a execução desse projeto" (ibidem, p.70). De acordo com a autora, Guimarães Rosa "cria a possibilidade de girar esse livro de todos os lados, preservando, no livro, o ideal vazio da obra", a qual se reenvia a uma pluralidade de direções (ibidem). A multiplicação dos prefácios, a existência de dois índices, com diferentes ordens de leitura, seriam signos dessa abertura.

Entendemos que ambas as visadas poderiam ser tidas como válidas, desde que tomemos tanto a unidade, típica do gênero romance, quanto a dispersão, a "ausência de livro", como efeitos de sentido possíveis, desencadeados paradoxalmente pelo mesmo enunciado – o que, de resto, não nos deve surpreender, em se tratando de uma obra de Guimarães Rosa. Assim, lado a lado, sem se excluírem, as duas hipóteses em conjunto dão margem a um terceiro ponto de vista, a partir do qual se vislumbra exatamente a multiplicidade de leituras deflagradas pela obra, multiplicidade que faz com que um livro seja realmente grande, uma verdadeira obra de arte, e permaneça, como esse, sempre desafiador.

O prefácio "Aletria e hermenêutica" levanta uma questão central em *Tutaméia;* trata-se do mito, o qual é tido como "formulação sensificadora e concretizante de malhas para captar o incognoscível" (Rosa, 1976, p.5). Destaquemos, desse conceito, em primeiro lugar, a ideia de fórmula, "formulação": ou seja, o mito é tomado, sobretudo, como construção de linguagem; e a ideia de "malha", de tecido entrelaçado, cujas voltas estão intimamente interligadas, remetendo também ao espaço aberto entre os nós de uma rede, vazio que deixa passar, que não tampona, mas que também captura. Em

segundo lugar, note-se sua ação sensificadora – o verbo "sensificar", dicionarizado, corresponde a "tornar sensível", "sensibilizar" ou "restabelecer a sensibilidade" (Ferreira, 1986, p.1570), indicando a função de mobilizador de forças, habilidades ou capacidades adormecidas, ou mesmo desconhecidas, atribuída ao mito. O que não pode ser conhecido de outra forma, o será por meio do mito, rede – "Uma porção de buracos, amarrados com barbante..." (Rosa, 1976, p.10) –, nós e vazio, tecido de palavras.

Tutaméia diz aquilo que é preciso ser dito, torna sensível o que não é percebido, e o diz de uma forma que também significa, formulando-o pela veia do mito. Não bastaria a linguagem corriqueira, a sintaxe costumeira, as palavras de sempre. É preciso mais, o que às vezes pode significar *menos*: o predomínio do ausente, o silogismo inconcluso – o pulo para o excelso (ibidem, p.11-2).

Lembremos, do mesmo prefácio, o interesse pelo "*nada* residual a que se chega por uma seqüência de operações subtrativas" (ibidem, p.5 – grifo do autor), de que são exemplos algumas anedotas arroladas ali, mas cujas possibilidades não se esgotam nessas anedotas exemplares. Pois, com efeito, a subtração, ou o que dela resulta, parece ser uma das chaves possíveis para descrever o discurso do narrador rosiano em *Tutaméia*. "O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. *Quod erat demonstrandum*", conclui Guimarães Rosa (1976, p.12) nesse mesmo prefácio. Podemos, a partir dessa afirmação, pensar não só na alta concentração das narrativas, nos conflitos ou nas personagens que não se fazem presentes, mas também – e sobretudo – na frase, como unidade mínima, e assim caracterizar o enunciado narrativo nessa obra.

Em *Tutaméia*, cremos, o enunciado vale mais pelo que nele fica faltando. A questão do mito, sua formulação e sua função parece estar relacionada à ideia de ausência, de vazio, conforme propõe o autor, e tem papel fundamental na leitura da obra que fazemos aqui.[15]

---

15 A forma pela qual entendemos essa relação é discutida mais detalhadamente no Capítulo 1, no item "*Tutaméia* e o mito como discurso. Novas pontuações da crítica".

Esse traço de ausência ou vazio, recorrente na obra, também contribui para a instauração do efeito de unidade apontado por Novis (1989), pois é o que, ao fim e ao cabo, caracteriza a enunciação narrativa, confere à coletânea o tom que lhe é particular e a diferencia em relação a outras reuniões de narrativas do autor, juntamente com a extrema concisão, a alta condensação do enunciado; em contrapartida, decorre também daí a viabilidade de incluir em um só volume quatro dezenas de narrativas.

Importa ressaltar que, mesmo considerando a obra uma coletânea de contos, selecionar apenas uma ou outra narrativa da obra para a análise não nos pareceu adequado. Uma vez que cada narrativa isolada coloca, em última instância, apenas um narrador em cena, se escolhêssemos apenas uma delas, poderíamos formular uma ideia do discurso narrativo nesse conto, particularizando-o. Teríamos, porém, apenas uma imagem desse narrador isolado, do enunciado narrativo nessa composição em especial, e que poderia ser diferente da dos demais, em vista das especificidades da enunciação narrativa, das opções por este ou aquele tempo, modo ou voz que caracterizam cada texto narrativo e fazem dele um texto único. Focalizando uma ou outra narrativa, perderíamos a chance de lançar uma visada mais ampla aos aspectos que nos interessam na obra em sua totalidade e aos efeitos da tradução nela incidentes; alinhar as narrativas selecionando-as pelo viés temático, como fez Novis (1989), também não seria para nós de grande valia.

Todavia, por serem muitas, tratar das quarenta – que na verdade seriam oitenta – impossibilitaria um olhar mais minucioso que fosse até a frase, focalizando o enunciado narrativo, que é aquilo que, em primeiro lugar, nos interessa e o que elegemos como via de acesso, já que todos os aspectos da narrativa, da enunciação à história, são construídos e apreendidos por meio do discurso que a conforma.

Assim, foi necessário estabelecer um recorte que contemplasse o aspecto de conjunto da obra, desse conta de todas as narrativas, para que pudéssemos estender nossas considerações o mais longe possível, mas, ao mesmo tempo, possibilitasse a análise mais detalhada, que chegasse ao nível da semântica e da sintaxe da frase, e

isso tanto na língua-fonte quanto na língua-alvo. A solução intermediária encontrada vem descrita a seguir.

Metodologia

A análise desenvolve-se em três momentos distintos.

Em primeiro lugar, fazemos o cotejo entre o primeiro parágrafo – seguido do segundo, se necessário – das quarenta narrativas, na língua-fonte e na língua-alvo, elaborando um quadro que permite visualizar lado a lado os elementos fundantes da enunciação narrativa ali postulados – pessoa, espaço e tempo – nos dois idiomas, recobrindo a totalidade das narrativas da obra. A razão em que se baseia esse recorte reside exatamente no fato de que tais elementos, essenciais quanto às estratégias narrativas que caracterizam cada conto, já podem ser identificados nesses parágrafos iniciais.

Verificamos se a tradução preservou esses elementos básicos ou se os alterou de alguma forma, modificando-os ou acrescentando algo que não fazia parte do enunciado narrativo do texto-fonte. Discutimos detalhadamente os casos que apresentam, nesses parágrafos iniciais, alteração significativa na ordem da enunciação narrativa, do ato narrativo produtor do enunciado, em que se encontra implicado subjetivamente o narrador, como sujeito responsável pela narração, e as circunstâncias que envolvem o processo narrativo, notadamente: tempo, espaço, relação do narrador com a história e com o narratário, quando relevante. Para a leitura desse recorte, apoiamo-nos na narratologia e também no modelo descritivo das modalidades da tradução desenvolvido por Aubert (2006).

Num segundo momento, a partir da hipótese de que o livro *Tutaméia* poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto (Novis, 1989, p.23), buscamos os indícios levantados a favor dessa hipótese também no texto em alemão. Percorremos mais uma vez a obra como um todo, cotejando-a com a versão alemã, tendo dessa vez como baliza os elementos reunidos por Novis (1989) a favor de sua tese. Nesse recorte, verificamos se

a referida unidade constatada pela estudiosa da obra em seu idioma original foi mantida pela tradução, podendo eventualmente ser recuperada pelo leitor do texto no idioma-alvo, ou se se alterou na passagem ao alemão.

Embora não nos pareça possível, como a autora sugere, tomar *Tutaméia* como um romance, as relações entre as diversas narrativas é um dado que não se pode menosprezar, e os indícios que ela reúne constituem marcos de leitura, referências que nos permitem lançar um olhar transversal por toda a obra, em busca de sinais da manutenção ou não, no texto traduzido, de efeitos de sentido gerados pelo texto original. O efeito de unidade das narrativas – em última instância, a possibilidade de alguém lê-las como romance – seria um desses efeitos de sentido. Determo-nos nesse trabalho também permite trazer à discussão a operacionalidade de distintas abordagens da narrativa no estudo contrastivo da tradução literária, ou mesmo antes, no trato com o texto literário a ser traduzido. Que questões relativas à teoria e à prática da tradução da narrativa poderiam ser iluminadas por uma abordagem como a de Novis? Qual seria sua aplicabilidade, em termos teórico-metodológicos, para os estudos da tradução?

Para o terceiro momento da análise, selecionamos uma das narrativas para exame mais aprofundado, explorando-a detalhadamente, com base nos pressupostos da narratologia genettiana, mas também do modelo descritivo das modalidades de tradução de Aubert (2006). A narrativa selecionada para isso tematiza, de acordo com Leonel (2003), a criação e a obra de arte literária, e por isso nos parece adequada para esse momento, pois, de certa maneira, espelha e sintetiza toda a obra: trata-se de "Curtamão", intitulada em alemão "*Stellmaß*".

A análise dessa narrativa, em especial, busca verificar a aplicabilidade da narratologia na leitura contrastiva do texto literário em tradução, objetivando a integração dos dois campos em que este trabalho se insere, o dos estudos da narrativa e dos estudos da tradução.

Para a análise dos dois últimos recortes do *corpus*, partimos do que já foi dito acerca das narrativas, aproveitando a argumentação

e a exemplificação empregadas, e verificamos se estas também se sustentariam na narrativa traduzida. Em outras palavras, a partir dos exemplos levantados e das conclusões suscitadas por tais análises, com base na argumentação nelas empregada, verificamos em que medida os efeitos detectados por elas também podem ser localizados no texto-alvo.

Tomar por parâmetro as conclusões de análises já consolidadas permitiu-nos adotar uma posição de observação de maior neutralidade, no que diz respeito à leitura e interpretação do discurso narrativo, e cotejar duas diferentes leituras, a do crítico e a do tradutor, para verificar os pontos convergentes, mas também pontuar as divergências entre eles. Proceder assim, cremos, contribui para diminuir o risco, sempre presente, de opor à do tradutor exclusivamente nossa própria leitura e tentar impor como válida uma única interpretação, a nossa. Servirmo-nos dessas leituras não significa, porém, que estejamos sempre de acordo com elas; antes, que as tomamos como modos possíveis de se ler a obra – quer seja a leitura do crítico, quer seja a do tradutor.

Por exemplo, a opção pelo trabalho de Vera Novis (1989) deve-se, sobretudo, ao fato de que ele percorre toda a obra em busca exatamente de marcas de sua unidade, o que nos possibilita ter uma ideia de todo o conjunto a partir de um número reduzido de índices pontuais; ou seja, temos acesso a uma dimensão da obra como um todo, a partir de índices facilmente localizáveis, os quais, ao mesmo tempo, têm o valor de testemunho de leitura, contam uma história de leitura. Entretanto, não cremos que os argumentos ali reunidos sejam suficientes para que se considere a obra um romance.

A escolha do referido artigo de Maria Célia Leonel (2003) como parâmetro, por sua vez, funda-se primeiramente no fato de que ele emprega, para a análise que faz de uma das narrativas da obra na língua-fonte, um referencial que nos parece útil também na leitura contrastiva dos textos do *corpus*. O instrumental da narratologia genettiana, consolidado como referencial altamente produtivo para a análise do texto literário, parece não ser muito aproveitado pelos estudos da tradução. A ideia aqui consiste, no âmbito teórico-me-

todólogico, em verificar como a narratologia pode contribuir para a abordagem contrastiva do texto literário em tradução.

Entretanto, cumpre ressaltar que não foi possível proceder de modo similar, no que tange à versão alemã, e agregar a esse paradigma análises das narrativas já traduzidas, pelo fato de que não existem; pelo menos, não pudemos localizar nenhum trabalho acadêmico que se dedicasse especificamente à tradução alemã de *Tutaméia.*

Não obstante, essa discrepância não nos demoveu de nossos propósitos. De alguma maneira, há um equilíbrio, na medida em que tomamos a tradução também, de certa forma, como uma interpretação, com o diferencial de que esta se manifesta em discurso narrativo, e não explicitamente analítico-científico. Assim, trata-se, nessa perspectiva, de um cotejo entre as conclusões advindas da leitura por parte dos críticos-leitores das narrativas originais, conclusões estas dadas a conhecer por meio de escritos acadêmicos, ensaios e artigos científicos, e as do tradutor, as quais se manifestam pelo que poderíamos chamar de "enunciação tradutória"[16] – em idioma alemão, por meio de um discurso que é narrativo. Ambas se fundamentam no mesmo objeto, emergem da leitura do mesmo enunciado.

Gérard Genette (2006, p.7), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão,* enfoca as relações transtextuais, ou seja, aspectos da textualidade identificáveis em "tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos". Dentre os cinco tipos de relações transtextuais propostos pelo teórico, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade, duas nos interessam mais de perto neste momento.

O texto B que se origina de A ao falar dele e tem a forma do comentário estabelece relações transtextuais afeitas à metatextualidade (ibidem, p.11). A hipertextualidade, por sua vez, é a relação que une um texto B a um texto A "do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário" (ibidem, p.12) e supõe uma operação

16 Essa expressão, apesar de não ser encontradiça na bibliografia sobre tradução, não nos parece de todo impossível ou inadequada e tem aqui o valor de sugestão.

de transformação de A. Essa transformação pode ocorrer de forma indireta, sendo então referida por ele como imitação, e dá origem, na taxionomia genettiana, ao pastiche, à charge e à forjação; ou de forma simples, caso que ele propõe chamar apenas transformação, que compreenderia a paródia, o travestimento e a transposição. É aqui, na transposição, uma relação de transformação que se dá dentro do regime sério (enquanto a paródia seria a transformação que se dá no lúdico, e o travestimento, no satírico), que o teórico localiza a operação de verter um texto a outro idioma, a tradução.

Desnecessário dizer que a metatextualidade é a ordem de relações que rege os textos críticos e analíticos que empregamos como referência para a análise, ou ainda a que fundamos no momento em que nos dedicamos *manu propria* ao trabalho com as narrativas. Mas o que parece interessante frisar nesse passo é que, conforme pontua Genette (2006, p.43), "o hipertexto [ou seja, o texto B, em relação ao A de que se originou, chamado hipotexto] tem sempre mais ou menos valor de metatexto"; se o pastiche e a charge são "crítica em ato", a transposição – tanto a paródia quanto o travestimento, mas igualmente a tradução – também pode como tal ser tomada.

Essa afirmação vem respaldar, de certa forma, a adoção dos procedimentos metodológicos aqui descritos e resolver o impasse criado pelo desequilíbrio já mencionado, entre o emprego de textos críticos sobre a narrativa original e a ausência de textos críticos acerca da narrativa traduzida. Genette (2006, p.43) afirma ainda: "O hipertexto é, pois, sob vários pontos de vista, em termos aristotélicos, mais potente que o metatexto: mais livre em seus modos, ele o ultrapassa sem reciprocidade". Esse *plus* de potência nos pareceu, desde o início, muito claro.

Observe-se, porém, que o procedimento descrito, de tomar como referência inicial para a análise argumentos e conclusões já consolidados, consistiu apenas em um ponto de partida, pois era inevitável, nesse processo, que aspectos não apontados pelas análises tomadas como referência emergissem e se tornassem relevantes, em função de nossos objetivos e do embasamento teórico aqui empregado. Numa pesquisa que busca analisar efeitos de sentido suscitados pelo

enunciado narrativo, incluído aí o texto na língua-alvo, aspectos não analisados pelos trabalhos anteriores não podem ser desprezados em nome de uma rigidez que, neste caso específico, nos parece tão irrelevante quanto indesejável, à qual seríamos obrigados se nos comprometêssemos a nos ater apenas àquilo que análises anteriores já levantaram, sobretudo porque elas tinham objetivos diferentes dos deste trabalho e ficavam restritas ao texto de partida.

Efeitos, digamos, inéditos podem emergir, suscitados única e exclusivamente pelo texto de chegada; essa possibilidade, aliás, relaciona-se à nossa hipótese inicial, a de que novos sentidos, não localizáveis na configuração original da narrativa num primeiro momento, podem ganhar corpo durante o processo tradutório e são também de inegável relevância, tendo em vista nossos objetivos.

Eis outro ponto relevante a ser esclarecido neste momento, especificamente relacionado ao texto na língua-alvo, pois diz respeito ao modo pelo qual entendemos a tradução. É preciso acolher o texto traduzido, mesmo que nele se vislumbrem limitações e passagens discutíveis, como uma leitura possível da obra. Parece-nos importante considerar que a tradução é, de todo modo, *motivada* – mesmo que *a posteriori* alguma escolha do tradutor possa ser considerada equivocada.

Aubert (2006, p.68), ao tratar das modalidades de tradução, identifica uma categoria em que a tradução ultrapassa os limites da adaptação, "resultando em troca injustificada de sentidos": o erro. O exemplo dado é a tradução do segmento, retirado de uma obra rosiana, "De sorte que" por um equivalente (norueguês) que significa "Por um acaso da sorte", e Aubert (2006, p.69) objeta que esse "manifestadamente não é o caso".

Entretanto, sem uma leitura que atinja outras dimensões do texto, que identifique o percurso do sujeito ou as isotopias que o discurso narrativo instaura, por exemplo – ou, ainda, se considerarmos a importância da Providência na obra do autor –, nada garante que "sorte", no enunciado original, não guarde nenhum traço desse acaso positivo e se refira única e exclusivamente ao sentido de "de modo que".

Sabe-se que em Guimarães Rosa cada palavra é medida e pesada, meditada, retorcida, fundida e refundida; enfim, tudo, menos gratuita. Assim, a troca injustificada de sentido pela tradução é caso a se pensar, sim, mas levando-se em conta também outras dimensões e outros níveis, que não apenas o lexical, o sentido dicionarizado de um vocábulo.[17] E alguma justificativa, parece-nos, sempre haverá, de um modo ou outro, como são justificados – desde Freud o sabemos – os aparentemente inocentes lapsos de linguagem. Nesse sentido, nem sempre podemos estar seguros ao considerar a troca de sentido pela tradução como um erro, ou qualificá-la como injustificada, pois ela pode também ter sido motivada por dimensões textuais outras, de que o dicionário não dá conta, dimensões que talvez escapem até mesmo à consciência do autor do texto original.

Consideramos pertinente, em certos casos, entender aquilo a que nos habituamos a chamar de "erro de tradução" como (mais) uma possibilidade de leitura – que efetivamente se concretizou, materializou-se, uma vez que não se trata, nesse caso, de um exercício escolar de tradução, mas sim de uma obra que efetivamente circulou. De qualquer forma, o texto traduzido passa a ser, para nós, um *dado*, e como tal tem sua utilidade assegurada. Os assim chamados "erros", mais do que isso, são indícios de determinada leitura; passam a fazer parte do sentido; são também efeitos, como também têm seus próprios efeitos, e isso não precisa, e talvez nem possa mesmo, ser desprezado.

Se a tradução não nos leva ao sentido único – como, de resto, nenhuma leitura seria capaz de fazê-lo –, indicia ao menos a interpretação do tradutor, e isso, para os objetivos deste trabalho, é de indiscutível relevância. Abordagens que advogam, entre outras, a supremacia absoluta do texto-fonte sobre o texto traduzido relegam este último a uma posição marginal – ainda que muitas

17 Considerar determinada escolha do tradutor como erro ou acerto pode também, em certos casos, depender mais do ponto de vista de quem assim a julga do que de um critério objetivo.

vezes gerem, elas próprias, novas tentativas de tradução, fadadas assim, ironicamente, a serem também marginalizadas. Atribuir ao texto em tradução uma posição inferior, considerando-o *a priori* sujeito ao erro e ao fracasso, acaba por esvaziá-lo de valor cultural ou literário, e assim não se justificaria mais sequer tomá-lo como objeto de leitura e de atenção. Genette (2006, p.29), a propósito desse assunto, não vê como contestar a importância literária da obra traduzida: "seja porque é necessário traduzir bem as obras-primas, seja porque algumas traduções são elas próprias obras-primas", e exemplifica, entre outros, com o E. A. Poe de Baudelaire.

Particularmente, como pesquisadores, ou colocamos o texto em tradução numa posição que lhe permita, dentro de certos limites, produzir seus próprios efeitos de sentido, ou nos contentamos com repetir o óbvio, sem contribuir para qualquer avanço no entendimento da questão. Exigir da tradução a correspondência ideal, biunívoca, sabemos ser em vão. Trata-se, então, de condição de partida aceitá-la como uma leitura possível. A pesquisa bibliográfica desenvolvida para este trabalho trouxe elementos que parecem justificar que se tome o texto traduzido como um texto que se autoriza também, em larga medida, por si próprio. Isso, contudo, não significa que somos obrigados a considerar sempre adequadas, corretas e pertinentes todas as escolhas do tradutor: nesse caso, também não haveria razão por que discuti-las.[18]

Tradutor de que mensagens? Traidor de que valores?

As complexas relações entre narração, focalização e história na obra de João Guimarães Rosa, trabalhadas de forma peculiar e extremamente coesa pelo autor, dão margem ao surgimento de efeitos de sentido os mais diversos, conforme pudemos verificar em nosso

18 Isso tampouco significa que não terá havido outras passagens discutíveis, mas não discutidas aqui.

estudo anterior. Esses efeitos muito frequentemente abrem-se para a polissemia, caracterizando o discurso narrativo pelo não fechamento em um sentido único, pela abertura a uma multiplicidade de leituras – pelo menos no que tange ao leitor que a ela tem acesso em primeira mão, em seu idioma original.

Essa característica traz o enunciado narrativo, em *Tutaméia*, a uma posição-limite; o leitor, muitas vezes, é colocado em situações nas quais, mais além de se encontrar entre dois sentidos possíveis e ter de se decidir por um, é preciso contentar-se apenas com uma impressão ou uma sensação, com a impossibilidade mesmo de se decidir; momentos em que até a paráfrase se torna arriscada, se não impossível, como acontece, principalmente, com a poesia.

A questão de base que nos move a este trabalho relaciona-se a essa característica, na medida em que tais efeitos são gerados graças ao minucioso, exato, filigranado, consciente e incansável trabalho com a matéria-prima da obra literária, a palavra, empreendido pelo autor; todo esse esforço dá origem a uma linguagem única, ímpar, marca do inconfundível estilo rosiano, e investigar a transposição dessa linguagem a outro sistema linguístico abre uma ampla gama de possibilidades, tão diversas quanto desafiadoras.

Em primeiro lugar, no rol de nossas motivações, encontra-se o desejo de avançarmos um pouco mais na compreensão da obra de Guimarães Rosa. A via escolhida, neste trabalho, foi investigar a transposição de sua linguagem tão particular a outro idioma: o que isso teria significado para o tradutor, antes de tudo também leitor, e para o leitor do texto traduzido, a partir da narrativa que ganha vida no trânsito entre eles. A hipótese que funda a pesquisa baseia-se na ideia de que eventuais alterações nas relações entre narração, focalização e história promovidas pelas contingências do trabalho de transposição para outro idioma acarretariam mudanças profundas nas possibilidades de leitura e interpretação criadas pelo discurso narrativo, ou diferentes efeitos de sentido.

O problema da tradução começou a ganhar importância a nossos olhos já no decorrer do trabalho do mestrado, quando investigávamos as narrativas de *Sagarana*, sem nos preocuparmos ainda

com a questão da transposição a outros idiomas. Guimarães Rosa, em carta a Harriet de Onís, que foi a tradutora de parte de sua obra para o inglês, comenta a versão de "Minha gente" e, referindo--se também a "Sarapalha", avisa: "Importante: nunca mudar os tempos dos verbos. (Retocar, neste particular, o 'THE STRAW SPINNERS')".[19]

Nesse momento, começou a germinar a questão de base desta pesquisa, alertados que fomos para a relevância desse aspecto particular da enunciação narrativa e para o risco de, com a tradução, sucederem alterações significativas aí; se havia até mesmo certa liberalidade quanto a outros aspectos da tradução, este, na opinião do autor, merecia grande cuidado. E ele toca questões já não mais afeitas apenas ao léxico, aos neologismos ou regionalismos, as quais, à primeira vista, parecem ser as que exigiriam maior atenção e esforços do tradutor. Foi um alerta.

Destaque-se do posfácio à edição alemã de *Tutaméia* a seguinte observação de Meyer-Clason (1994a, p.263, tradução nossa):

> "Se traduzo a frase descritiva 'O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer' por '*Die Sonne sank, der Fluß glänzte wie eine neue Hacke, die Köpfe im Widerschein hoben sich ab*', escolho forçosamente três formas do imperfeito, em vez do jogo da alternância entre infinitivo, gerúndio e imperfeito de Rosa."[20]

O tradutor, nesse trecho, explica que, forçosamente, premido pela necessidade (*notgedrungen*), escolhe três formas do passado

---

19 Disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), no Arquivo João Guimarães Rosa, Série Correspondência com Tradutores, pasta CT2C, carta de 4 de novembro de 1964.

20 *Wenn ich den beschreibenden Satz* "O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer" *mit "Die Sonne sank, der Fluß glänzte wie eine neue Hacke, die Köpfe im Widerschein hoben sich ab" übersetze, so wähle ich notgedrungen drei Imperfektformen staat Rosas Wechselspiel zwischen Infinitiv, Gerundium und Imperfekt.*

(*sank, glänzte, hoben sich ab*) para traduzir o jogo entre infinitivo, gerúndio e imperfeito do original. Não se pode negar que o leitor da tradução consegue visualizar uma cena que guarda realmente muita semelhança com aquela que o leitor do texto original visualiza: o sol que se põe, o rio que reflete a luminosidade, as silhuetas que se destacam na contraluz; entretanto, perde a oportunidade de tomar parte no jogo dos tempos verbais proposto pelo autor.[21] O cenário é o mesmo; a sequência das ações é a mesma; mas será o sentido também o mesmo?

O que nos intriga é pensar nas consequências de alterações como essa para a narrativa em questão – principalmente se se leva em consideração que é grande a probabilidade de que não seja a única passagem em que tal tipo de fenômeno ocorre; ela é tão exemplar que como tal foi eleita pelo próprio tradutor. Pequenas alterações dessa ordem são aparentemente inócuas para a história; tanto é assim que o tradutor, sem grandes escrúpulos, as torna públicas, mas as toma já como exemplo das dificuldades que enfrentou ao lidar com a linguagem rosiana. A nosso ver, são emblemáticas; somadas, darão origem a um enunciado cujo efeito é completamente distinto daquele de que partiram.

Muito já se discutiu acerca do conhecido ditado italiano que condena o tradutor a uma posição marginal, transgressora: *Traduttore traditore.* Com efeito, não é fácil fugir à tendência de ver a tradução, de modo geral, como traição às intenções do autor, à pureza e à transparência de sua escritura, sobretudo no caso de uma escritura tão particular como a rosiana – caso em que seria mais adequado, na verdade, dizermos "opacidade", ao invés de "transparência".

Todavia, é preciso ir além; com Jakobson (1970, p.72), é mister perguntar: se o tradutor é traidor, "tradutor de que mensagens? traidor de que valores?". Qual seria, então, a "mensagem" de *Tutaméia*, aquela que a crítica, de modo geral, tem vislumbrado na

---

21 O trabalho com os tempos verbais constitui um importantíssimo recurso na escritura do autor, conforme verificamos em nosso estudo anterior (Seidinger, 2004).

obra? Quais seriam os valores a que a obra se vincula, que valores ela faz circular? Assim, para discutir sua tradução, é preciso pensar nessas questões preliminares. E também levar em conta o leitor, a leitura da tradução: quais os valores que se consubstanciarão para ele, diante desse *Tutaméia* outro?

Em geral, se o tradutor logra escapar à invisibilidade e deixa sua marca, o risco que se corre é o de que sua presença seja vista como um escolho, um fator de ruído e perturbação na comunicação narrativa. O que parece estar implícito aí é que não lhe restaria outra saída: ou trai ou desaparece. Assim, nesse beco, perguntamo-nos se não haveria outras saídas possíveis.

Quanto às bases teóricas sobre as quais este trabalho se organiza, a justificativa repousa na constatação de que as relações entre a história e o discurso que a conforma nem sempre são levadas em conta por leituras críticas da tradução, que entre nós pouco têm se servido, pelo menos dentro do que pudemos constatar, do referencial da narratologia ao abordar o texto literário em tradução. Assim, um dos pontos cegos da pesquisa, em seus momentos iniciais, era encontrar referências que justificassem e embasassem a leitura que pretendíamos realizar. E um dos frutos que este trabalho pôde colher foi exatamente fazer-nos perceber que a interface entre esses dois campos, o da narratologia e o da tradução literária, já vem sendo explorada, sobretudo por estudos oriundos do continente europeu; não era, então, de todo despropositada nem irrealizável nossa ideia inicial. Esperamos que este trabalho possa também contribuir no sentido de chamar a atenção para o fértil campo que aí se desenha, campo este em que, sem dúvida, muito há a ser investigado.

Queremos crer ainda que o próprio tradutor, em sua tarefa, poderia se beneficiar bastante de uma leitura que, baseada nas contribuições da narratologia, focalizasse as relações entre o discurso e a história, as duas faces da narrativa. Assim, ao procurar inserir-se nesses dois campos, o da narratologia e o dos estudos da tradução, este trabalho também espera poder contribuir para ressaltar a utilidade do referencial da narratologia para a formação

teórica do tradutor, referencial que, cremos, pode instrumentalizá-lo com bastante eficiência para o trato com o discurso narrativo a ser traduzido.

Considerações iniciais acerca da tradução de *Tutaméia*

Curiosamente, *Tutaméia* não é citado pela organizadora da correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor para o alemão (Bussolotti, 2003, p.29), que afirma: "As edições alemãs saem, pela ordem de datas, como seguem: *Grande sertão*, Roman, 1964 (1968); *Corps de Ballet*, Romanzyklus, 1966; *Das dritte Ufer des Flusses*, Erzählungen, 1968; (*Mein Onkel der Jaguar,* 1981) e *Sagarana,* 1982".[22] Com a ressalva possível de que a organizadora talvez quisesse aqui se referir às obras que são objeto da correspondência, de qualquer forma a afirmação deixa margem a dúvidas: existiria em 1997, data da dissertação que deu origem à obra, ou já em 2003, à época da publicação da correspondência, também um *Tutaméia* em alemão, em tradução de Curt Meyer-Clason?

Sim. A informação sobre a publicação da versão alemã da obra é fornecida pelo próprio tradutor, em entrevista concedida em 1996 e transcrita nesse mesmo volume (Meyer-Clason, 2003, p.50): "Por ocasião da Feira do Livro de Frankfurt, transcorrida em outubro de 1994, com o tema central BRASIL, foram reeditados três livros de Guimarães Rosa, além da primeira publicação de *Tutaméia*".

É com essa edição (Rosa, 1994a), a única em língua alemã, que trabalhamos. Da página de rosto, destaquemos: "*Aus dem brasilianischen Portugiesisch*", "Do português brasileiro", e "*unter Mitar-*

22 Os dois primeiros títulos, assim como o último, dispensam tradução; o terceiro refere-se a *Primeiras estórias*, publicado em alemão com o título de uma das narrativas, "A terceira margem do rio"; o quarto, entre parênteses (possivelmente por não corresponder a nenhum livro em português), refere-se à publicação em separado de "Meu tio, o Iauaretê".

beit von Horst Nitschak", "com colaboração de Horst Nitschack".[23] Notemos a palavra "brasileiro", usada na Alemanha, inclusive com valor de substantivo, para indicar o idioma falado no Brasil, e a menção a um colaborador, caso único nas obras de Guimarães Rosa em alemão e que, aliás, não é referido por Meyer-Clason (2003) na entrevista já citada.

Assim, essa presença foi para nós uma surpresa, que acirrou o desejo de investigar também as circunstâncias dessa tradução. Por que seria ela a única a ter contado com um colaborador? Que motivos teriam levado a essa necessidade – seriam fatores internos à obra? Meyer-Clason é nome bem conhecido entre nós, mas as relações de Horst Nitschack com a obra rosiana eram-nos absolutamente desconhecidas, até termos em mãos o exemplar alemão de *Tutaméia*. Por que ele estaria ali?

Neste ponto, importa ressaltar que, apesar da existência de dois nomes envolvidos no processo de transposição da obra para o idioma alemão, em vista da dificuldade de se estabelecer, sem uma consulta aos originais da tradução, a autoria de cada escolha e de cada ato do fazer tradutório que tenha resultado em discurso, somos obrigados a simplificar essa equação, a considerar o discurso narrativo como um todo e a proceder, enfim, como se houvesse apenas um tradutor.

Assim, o termo "tradutor" engloba, neste trabalho, duas pessoas distintas, duas subjetividades, mas refere-se a uma só enunciação – o que simplifica um pouco a equação, tendo em mente o objeto de nossa atenção, o enunciado narrativo como produto da "enunciação tradutória" e seus efeitos. Ambas mesclam-se num só enunciado; os gestos de leitura e de escritura, a interpretação, as escolhas lexicais e sintáticas envolvidas na tarefa da tradução, por exemplo, que tanto nos interessam neste trabalho – uma vez que a opção por uma vírgula ou um ponto pode já *significar* – infelizmente não podem ser discriminados.

Entretanto, o posfácio que acompanha a edição alemã da obra vem assinado exclusivamente por Curt Meyer-Clason. Destaque-

23 A diferença na grafia do sobrenome, aqui, não é erro. O sobrenome Nitschack encontra-se assim grafado, de forma diferente, na edição em questão, sem o *c*.

mos dele mais uma passagem: "Ele estiliza o popular, universaliza o regional e com isso produz novas perspectivas da realidade. [...] Palavras mortas ressurgem em novas, a língua viva se transmuta e produz novas possibilidades de percepção." (Meyer-Clason, 1994a, p.261, tradução nossa).[24]

A esta altura, a questão é saber se esses efeitos – sobretudo as novas possibilidades de percepção da realidade, tão enfatizadas aqui, como de resto por boa parte da fortuna crítica dedicada à obra de Guimarães Rosa – são localizáveis na tradução, uma vez que tais possibilidades emergem, se não totalmente, ao menos em grande parte, do singular trabalho com a linguagem. Algumas das narrativas que compõem a obra rosiana tematizam exatamente isso: novas, diferentes, inusitadas possibilidades de percepção da realidade, mas é inegável que a linguagem que as configura tem, de qualquer forma, também um papel determinante na construção desse efeito, na abertura a novas possibilidades de percepção e expressão. O leitor está a cada passo, a cada página, a cada palavra, sujeito a viver abalos em sua forma de perceber o mundo, as coisas, a linguagem; reside exatamente aí um dos pontos fortes da obra. Entretanto, o conteúdo diegético, isolado, não é único responsável por esse tipo de efeito; o casamento entre o discurso e a diegese é fundamental.

Pudemos contar com a boa vontade e disponibilidade do professor Horst Nitschack em nos fornecer informações relevantes acerca de sua participação no processo de tradução da obra em questão. A entrevista que este nos concedeu veio a fazer parte de um artigo publicado pela revista *Itinerários* (Seidinger, 2007). Nitschack informa que Meyer-Clason imprimiu seu "gesto", seu "jeito", à tradução, pois este havia produzido já uma *Rohübersetzung*[25] sobre a qual Nitschack posteriormente se debruçou, mas não se pode saber com exatidão qual a contribuição que o colaborador teve chance de aportar ao resultado final, nem como se caracterizaria seu gesto

24 *"Er stilisiert das Volkstümliche, universalisiert das Regionale und stellt damit neue Perspektiven der Wirklichkeit her.* [...] *Tote Wörter erstehen von neuem, die lebende Sprache wird verwandelt und schafft neue Wahrnehmungsmöglichkeiten."*

25 Tradução bruta, crua.

tradutório pessoal. Mais inovador, mais audacioso, como o texto de partida parece requerer, por suas características? Ou mais contido, comportado, de acordo com o que parece ser a expectativa do leitor médio? Teria ele tendido a manter maior proximidade com o texto de partida e suas idiossincrasias ou a "pasteurizar" o texto? Até que ponto foi influenciado, marcado pelo que encontrou já como base na *Rohübersetzung*? Aqui, podemos supor, pelo seu depoimento, que a resposta seria: "Muito". Afinal, ela foi a base, o fundamento da edição, conforme informa Nitschack, e o colaborador chega a mencionar que recusou o estatuto de cotradutor na edição, por julgar não ter tido tempo suficiente para dedicar-se suficientemente à tarefa e assim poder aceder a essa posição.

Voltemos ao posfácio que acompanha a edição alemã de *Tutaméia* – metatexto que se insinua entre o hipotexto e o hipertexto, surgindo exatamente da zona de passagem, da ponte entre eles, e que, ao procurar relatar as dificuldades da tradução, traz também algumas palavras no idioma de origem da obra, mostrando sua posição de entrelugar. Nele o tradutor alega:

> Para rastrear todas as pistas do novo e encontrar equivalência idiomática, eu precisaria transferir minha residência por meses para o sertão brasileiro de Cordisburgo e, em contato com as formas do sertão-cosmo de Rosa, questionar *cada palavra que me soasse estranha* em sua relação com seu ambiente geográfico, histórico, econômico e psicológico, para assim investigar se a palavra em questão seria uma modificação arbitrária da linguagem diária do sertanejo ou um produto do laboratório de línguas de Rosa. (Meyer-Clason, 1994a, p.261, tradução e grifo nossos)[26]

26 *"Um all dem Neuen auf die Spur zu kommen und sprachliche Gleichwertigkeit zu finden, müßte ich meinen Wohnsitz für Monaten ins brasilianische Hinterland von Cordisburgo verlegen und im Umgang mit den Gestalten von Rosas Sertão-Kosmos* jedes mir fremd klingende Wort *in seiner Beziehung zu seiner geographischen, historischen, ökonomischen und psychologischen Umwelt befragen, um zu erforschen, ob das fragliche Wort eine willkürliche Abwandlung der Alltagsprache des Sertanejo ist oder ein Erzeugnis von Rosas Sprachlabor."*

Aqui, como ao longo da correspondência com o autor, o que se destaca é a questão semântica, o questionamento acerca da palavra que soa estranha. A palavra estranha, "*fremd klingende Wort*", segundo esse testemunho, parece ter atraído com muito mais força o tradutor do que o arranjo estranho, que é o que nos intriga mais, na leitura da obra. Afinal, as palavras são muitas, múltiplas, diversas, e não cessam mesmo de nascer e se transformar, de migrar, a cada dia – mesmo fora da obra rosiana. Entretanto, as possibilidades de se alocarem e se relacionarem numa frase padrão já não são tão amplas, e a nossos olhos seu arranjo na frase, que na dicção rosiana ganha contornos únicos, colocando a cada passo os padrões da língua em questão, proporia também um enorme desafio à tradução que se dispusesse a enfrentá-lo. Importa refletir acerca dos efeitos que daí decorrem para a narrativa como um todo, pois também é preciso levar em conta a posição de transgressão que o enunciado assume em relação ao discurso narrativo em língua portuguesa, central na caracterização da enunciação narrativa da obra: teria sido ela, de alguma forma, sinalizada no texto-alvo?

O que pode intrigar, ainda, no escopo desta reflexão, é pensar: se fosse possível ao tradutor determinar com certeza se a palavra tem origem na linguagem diária do sertanejo ou é uma criação, um neologismo do autor, em seu laboratório de poliglota, isso teria algum efeito concreto e mensurável na escolha daquela outra palavra que a viria substituir, com a tradução? Teria ele (leia-se: o idioma-alvo) condições efetivas de fazer valer essa diferença de origem, ao se decidir durante o ato tradutório? Teria sido possível traduzir esse jogo riquíssimo entre o popular e o erudito, entre o oral e o escrito, em suas nuanças, em sua multiplicidade?

Marli Fantini (2003, p.75) considera que o intercâmbio entre categorias distintas e mesmo polarizadas, o imbricamento e a superposição de línguas contrabandeadas de formações culturais de variadas procedências constituem a via pela qual Guimarães Rosa irá "representar o modo de formação híbrida e heterogênea do continente latino-americano", contingência determinada fortemente pela situação pós-colonial. Representa questão central

nesse contexto a diglossia, "prática vinculada à coexistência, no seio de uma formação social, de duas normas linguísticas de prestígio social desigual", situação típica de contextos coloniais (Lienhard apud Fantini, 2003, p.88).

De fato, a transposição dessa heterogeneidade a um idioma que se origina de condições sociais e históricas tão distintas como o alemão parece constituir realmente um enorme desafio.[27] Quer-nos parecer que essas dificuldades não se originariam apenas nas inegáveis diferenças linguísticas entre os dois sistemas, o português e o alemão, tomados em abstrato, pois não se esgotam na questão da idiomaticidade, apenas; o modo como essa obra reflete e refrata tais condições sociais e históricas, como as atualiza por meio da pesquisa linguística, representa nessa equação fator fundamental.

O tradutor discorre acerca do autor: "*Sein Ziel ist das Bild, nicht der Begriff; nicht Statik, sondern Dynamik; das Offene, das Unerreichbare, die Zukunft*" (Meyer-Clason, 1994a, p.262); ou seja: seu objetivo é a imagem, não o conceito; não a estática, mas a dinâmica; o aberto, o inalcançável, o futuro. Com efeito, nas narrativas de *Tutaméia*, o conceito, claro e indiscutível, fechado, dá lugar à sugestão, à abertura e ao vazio, ao indizível que se insinua e que é dito também, ou principalmente, pela própria forma do dizer. Perguntamo-nos, todavia, em que medida essas características da obra, claramente identificadas pelo tradutor no posfácio, se fazem presentes também no texto da tradução.

A correspondência com os tradutores. A tarefa do tradutor

De modo geral, o volume e o grau de detalhamento da correspondência de Guimarães Rosa com os tradutores para os mais di-

---

27 A tradução de *Tutaméia* ao espanhol da Argentina, por exemplo, certamente propôs desafios, mas de outra ordem; ver o prefácio do tradutor para o espanhol, Santiago Kovadloff (1979).

versos idiomas, o tempo despendido para cuidado tão minucioso, são suficientes para nos dizer da enorme importância atribuída pelo autor a esse aspecto de sua obra. É notório o imenso interesse do autor mineiro "pelo problema da tradução, da transplantação – operação gêmea daquela que o autor realiza no papel branco diante de si, já que o processo da tradução prossegue o processo da criação literária", conforme afirma Meyer-Clason (2003, p.30) em entrevista a Eunice Jacques. Empenho idêntico em acompanhar os trabalhos de tradução também pode ser observado na correspondência com Edoardo Bizzarri (1980), seu tradutor para o italiano, e com Harriet de Onís, tradutora de parte da sua obra para o inglês. Infelizmente, a correspondência com o tradutor alemão não chega a contemplar a tradução da obra de que aqui nos ocupamos, pois esta foi publicada em seu idioma original pouco antes da morte do autor.

A correspondência de quase uma década com o tradutor alemão, nas palavras de Meyer-Clason (2003, p.50) na entrevista à organizadora da correspondência, iniciou-se "pela paixão de fazer arte literária, igualmente viva nos dois correspondentes". Nota-se aqui um traço relevante da imagem do tradutor do texto literário, qual seja, o de que também ele realiza um fazer literário, não se limitando a transpor mecanicamente um conteúdo. O tradutor também quer criar.

Sua criação, nesse caso, dar-se-ia em que nível, em se tratando da tradução de um texto narrativo em prosa? Seria inaceitável que o tradutor alterasse o espaço ou o desenrolar dos acontecimentos (como faz o até então extremamente bem-comportado e rigoroso revisor da *História do cerco de Lisboa*, de Saramago), introduzisse fatos ou suprimisse actantes, mas até que ponto se pode alterar o nível discursivo sem prejuízo do literário?

Supõe-se que o conteúdo deva permanecer inalterado; sobre o enunciado, por sua vez, incide em primeira instância, e necessariamente, o fazer do tradutor. Mas não se pode esquecer que o enunciado é o responsável pela veiculação do conteúdo diegético, pela instauração do regime de focalização, do modo, da voz e do tempo, e relaciona-se intimamente ao conteúdo, em certas obras

narrativas, tanto como na poesia. Assim, até a tradução, digamos, bem-intencionada, que não tenha propósito deliberado de alterar o conteúdo e se esmere em não fazê-lo, como a de que aqui se trata, pode eliminar nuanças, neutralizar a polissemia, apagar ou criar isotopias, impingir um tom diferente, modificando as relações entre enunciado e diegese e atingindo a narrativa de forma global, sem que para isso tenha obrigatoriamente incorrido em omissão ou "erro" localizável, por exemplo, do ponto de vista lexical.

Supondo, como já se disse, que actantes e programas narrativos devam ser preservados na transposição da narrativa a outro idioma, poderíamos pensar que, nos termos da teoria semiótica, as dimensões figurativa, narrativa e passional não comportariam, a rigor, nenhuma contribuição pessoal da lavra do tradutor, sendo esta necessária ou possível de ocorrer única e exclusivamente no nível discursivo, em determinadas instâncias, apenas, da dimensão enunciativa. Mas temos visto que os diferentes níveis se imbricam; alterando-se um deles, os outros também serão afetados. Tanto o figurativo quanto o passional, por exemplo, recortam-se com base no universo de uma dada língua natural; portanto, sofrem também, quer se queria, quer não, a interferência da tradução. Assim, a intervenção do tradutor teria de se pautar por critérios que, levando em conta as demais dimensões, procurassem atentar para as relações entre elas e, com isso, se capacitasse a preservar um aspecto relevante da identidade e especificidade do texto.

Vale lembrar que a prosa rosiana tem características de prosa poética, e, nesse sentido, de certa forma, o potencial criador e criativo do tradutor encontraria maior oportunidade de ser exercitado, cumpridos esses critérios. Entretanto, se o tradutor não o colocar em prática, o que tende a ocorrer é que essa dimensão poética da prosa se perca numa enunciação chã, que não tem condições de assumir o papel relevante que tem no texto em português. O risco maior, parece-nos, é que, no limite, sejam aplainadas as complexas relações entre o discurso da narrativa e a diegese, restando apenas o esqueleto narrativo, com consequências óbvias no que tange a esse que é um dos pontos fortes da prosa rosiana.

O conteúdo da correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor alemão, editada por Bussolotti (2003), versa em grande parte sobre o vocabulário, sobre regionalismos e neologismos, além de questões administrativo-burocráticas envolvendo a publicação das obras de Guimarães Rosa na Alemanha. Faz-se notar, entretanto, o número reduzidíssimo de passagens que envolvem elementos propriamente sintáticos.

Significaria esse fato que o aspecto sintático deixou-se sempre trabalhar, no processo de verter as obras a outros idiomas, como o alemão, sem maiores dificuldades? Ou seria esse aspecto, na verdade, "intratável", e, por isso, o silêncio? Na verdade, ele aparece, sim, aqui e ali, como na "descompostura" que o autor passa na tradutora de *Sagarana* para o inglês, ou no exemplo referente aos verbos escolhido pelo tradutor alemão, ambos já comentados.

É de se crer, pelas características do discurso narrativo de que tratamos aqui, que, pelo menos nesse caso, houve dificuldades, já que o leitor comum, falante nativo para o qual "basta" a leitura, já as sente, e diversos trabalhos que tratam da obra o assinalam. Talvez a questão deva ser abordada de outra forma: que estratégias foram adotadas pela tradução para lidar com elas? Qual a saída para o dilema de ter que traduzir *Tutaméia?* O discurso da narrativa em tradução há de deixar, pelo caminho, marcas desse impasse, e aqui seguimos algumas dessas pistas.

Marcel Vejmelka (2003), pesquisador alemão que se dedica a investigar a obra de Guimarães Rosa, tratando especificamente de *Grande sertão: veredas,* em artigo publicado pelo Centro de Comunicación Científica con Ibero-América, critica a interpretação exclusivamente metafísica do romance que se manifesta na versão de Meyer-Clason e ressalta, por exemplo, o apagamento ou a omissão das dimensões da História e da história da literatura presentes na obra, assim como a redução do trabalho com a linguagem, de suas possibilidades de atuação histórica, geográfica e social, a um mero "jogo de linguagem", afirmando que a dimensão experimental da língua de Rosa inexiste na tradução alemã. Observa ainda que no Brasil, até hoje, difundida mesmo nos círculos especializados, vi-

gora a ideia de que *Grande sertão*, graças a uma excelente tradução, tornou-se um clássico moderno em língua alemã.[28]

Tal afirmação traz como pressuposto a ideia de que não é esse o caso, de que a tradução não é excelente, de que *Grande sertão: veredas* em alemão não é um clássico, embora precisemos concordar que é realmente essa a ideia vigente entre nós. Vejamos um exemplo dessa visão:

> A tradução de *Grande Sertão* por Meyer-Clason foi aclamada pelo público e pela crítica. Teve três edições esgotadas no ano de lançamento, 1964, e foi considerada pela crítica, juntamente com a tradução de *Corpo de Baile*, 1966, como um dos expoentes da arte épica do séc. XX. (Andrade, 2004)

No ensaio "Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa", Vejmelka (2002, p.422) considera curioso que o texto da

28 Eis os trechos dos quais destacamos os aspectos aqui referidos: "Além da já referida supressão das dimensões histórica e histórico-literária, mencione-se sobretudo a redução do trabalho de Rosa com a linguagem, de suas possibilidades de atuação histórica, geográfica e social, a um mero 'jogo de linguagem'[11] [11: A constatação de que essa dimensão experimental da linguagem de Rosa inexiste na tradução alemã lança uma luz reveladora sobre os problemas enfrentados quanto à recepção de seu trabalho nos países de língua alemã.] [...] O questionamento acerca dos problemas da tradução alemã e da difusão de *Grande sertão: veredas* – assim como a forma de lidar com isso – conduz de volta ao Brasil, onde até hoje, mesmo nos círculos especializados, vigora a ideia de que *Grande sertão*, graças a uma excelente transposição, tornou-se um clássico moderno." "*Neben der bereits angesprochenen Ausblendung der historischen und literaturgeschichtlichen Dimensionen ist vor allem die Verkürzung der historisch, geographisch und sozial wirksamen Spracharbeit Rosas auf ein 'Sprachspiel' zu nennen.*[11] [11: *Dass diese experimentelle Dimension von Rosas Sprache in der deutschen Übersetzung allerdings auch nicht existent ist, wirft ein weiteres erhellendes Licht auf die Probleme, die sich der Aufnahme seines Werkes im deutschen Sprachraum entgegenstellt haben.*] [...] *Die Frage nach den Problemen der deutschen Übersetzung und Vermittlung von* Grande sertão: veredas – *sowie des Umgangs damit – führt zurück nach Brasilien, wo bis heute selbst in spezialisierten Kreisen die Ansicht vertreten wird, der Roman Guimarães Rosas sei im deutschen Sprachraum dank einer hervorragenden Übertragung zu einem modernen Klassiker geworden*" (Vejmelka, 2003, p.66-7, tradução nossa).

tradução transmita, na verdade, pouco da metafísica tão comentada e enfatizada pelos mediadores e pelo próprio tradutor, e acrescenta, quanto ao trabalho de Curt Meyer-Clason, não sem antes reconhecer sua enorme importância:

> O problema fundamental está justamente na indecisão entre recriar uma linguagem verdadeiramente nova, também em alemão, e explicitar ao leitor alemão a compreensão da densa poesia do texto original. O resultado é uma linguagem artificial, sem raízes na realidade brasileira e sertaneja.

O caso de *Tutaméia* talvez não seja muito diferente, no que tange à (não) recriação de uma nova linguagem pela versão alemã. Contudo, nessa obra, como vimos, o autor vai mais longe, em sua pesquisa linguística, em direção ao experimentalismo, do que nas anteriores. Em função, sobretudo, dessa característica, do alto grau de condensação da linguagem com que se constrói, poder-se-ia argumentar que arriscar-se na criação de uma linguagem própria, nova, teria sido aqui talvez até mais necessário que na tradução das obras anteriores.

Relevantes também são as considerações de Peter Poulsen (2000), tradutor do romance rosiano para o dinamarquês. Questionado acerca do "especialíssimo dialeto de Rosa" e da utilidade da tradução alemã para a realização de sua própria versão, Poulsen (2000 – grifos nossos) assim se manifesta:

> A obra de Rosa é uma dessas obras em que sentimos o recomeço do mundo a partir de seu oceano primordial e pré-verbal. Nele, trata-se de capturar, por assim dizer, o momento privilegiado em que as palavras ainda aguardam articulação. De um certo modo, tudo precisa ser reinventado ou inventado de novo, mesmo porque, nem mesmo em português o dialeto especial que você menciona existe. Isto, se de um lado proporciona uma certa liberdade, de outro impõe severíssimas exigências ao que chamo de ouvido linguístico. Nos primeiros esboços que fiz muitas passagens soavam

errado, embora estivessem *corretas no que tange ao sentido*. Logo descobri que o que era decisivo era achar um tom para a voz de Riobaldo, um tom que lhe preservasse a identidade de sertanejo e, ainda assim, se deslocasse para um ponto de convergência em que um leitor dinamarquês, se possível, pudesse percebê-lo com *a mesma estranheza originária* de um leitor brasileiro. Nesse sentido, certas características da tradição fabulatória da cultura europeia foram-me úteis. Refiro-me às sagas islandesas, em especial nas passagens heroico-guerreiras, aos romances de cavalaria, onde avulta o *D. Quixote*, a uma figura como Simplicissimus (do romance *Der abenteuerliche Simplicissimus*, do alemão Grimmenlshausen) [*sic*], e mesmo, acredite ou não, ao nosso equivalente nórdico do Molière francês, Ludwig Holberg. Mas tudo isto tinha que ser misturado e combinado de uma forma a que só se tinha acesso pela intuição. A magnífica tradução de Meyer-Clason foi de grande utilidade, mas mais no sentido da compreensão do que propriamente no que tange aos aspectos dialeto-lógicos [*sic*], porque Meyer-Clason, mais do que eu, preferiu *descomplicar e normalizar* Riobaldo, tornando-o em termos linguísticos *mais palatável* ["palatável" em itálico no original] *em alemão do que na versão rosiana original*.

Nessa passagem, o tradutor deixa claro que o sentido pode até mesmo estar correto, mas o problema não se esgota aí: o "tom" também é relevante; defende ainda a ideia de que a estranheza sentida pelo leitor brasileiro deve ser considerada pela tradução. Externando sua opinião acerca das opções do tradutor alemão, parece apontar para um dos fundamentos do projeto tradutório de Meyer-Clason: facilitar o acesso do leitor à obra, tornando a superfície linguística da narrativa rosiana mais "normal", adequando-a à norma; reescrevê-la de modo mais simples, eliminando-lhe as asperezas.[29] Veremos, mais adiante, o que nos permite concluir a leitura de *Tutaméia*, mas, desde já, podemos pensar que não é pequena a possibilidade de se observarem resultados semelhantes.

29 Até onde a versão dinamarquesa do grande romance logrou resultado diferente deste, não podemos avaliar.

Outra referência importante é o austríaco Stefan Kutzenberger (2005, p.52-8), cujo estudo, *Europa in* Grande sertão: veredas – Grande sertão: veredas *in Europa*, focaliza, entre outros aspectos, a presença do pensamento de Kierkegaard e analisa os nomes e as formas do Demo na obra. Detém-se também na questão da tradução, apresentando uma amostra (colhida, segundo ele, ao acaso, e que poderia se prolongar) de expressões do texto-alvo reconhecíveis como frases feitas, lugares-comuns ou ditos populares da língua alemã. Kutzenberger (2005, p.51-2, grifo nosso) comenta:

> apesar da conhecida aversão do [escritor] brasileiro a lugares-comuns desgastados, que não significam mais nada, Meyer-Clason prossegue empregando em suas traduções, *mesmo quando isso não seria de forma alguma necessário*, frases feitas do alemão. No *Grande sertão*, aliás, são tantas, que se poderia pensar que o texto original está saturado de citações de ditados e clichês desgastados.[30]

Com efeito, os exemplos transcritos por Kutzenberger mostram como muitas frases "normais" (segundo o crítico) ou mesmo elaborações criativas, como as criações originais do autor que guardam semelhança estrutural com provérbios, são convertidas em fórmulas "batidas", cristalizadas pelo uso, da língua alemã; tais fórmulas são empregadas não apenas em passagens do texto-fonte em que tal registro de linguagem é sugerido – porém, no mais das vezes, subvertido –, mas também em momentos absolutamente neutros nesse sentido. Essa parece ser outra característica do projeto tradutório de Meyer-Clason: fazer representar a oralidade pelo recurso direto à frase feita e ao ditado popular. Muitas dessas expressões, afirma Kutzenberger (2005, p.52), podem ter escapado aos bons

30 *"[...] trotz der bekannten Aversion des Brasilianers gegenüber abgenützten, nichts mehr bedeutenden Gemeinplätzen, verwendet Meyer-Clason immer wieder, auch wenn es überhaupt nicht notwendig ist, in seinen Übersetzungen deutsche Redewendungen. In Grande Sertão sogar so viele, dass man denken könnte, der Originaltext strotze vor zitierte Sprichwörtern und abgenutzter Klischees."*

conhecimentos da língua alemã do autor mineiro, que, conforme se sabe, acompanhou passo a passo o trabalho do tradutor, mas que, aparentemente, deve tê-las julgado como bem-sucedidas invenções de Meyer-Clason.[31]

Um último aspecto a ser considerado, vinculado à liberdade do tradutor nas escolhas que faz, ao ter que se decidir a manter seu texto rigorosamente dentro dos padrões da língua-materna ou arriscar-se na direção da estrangeiridade e do estranhamento do original, e que é determinado, de certa forma, por fatores paralelos ao projeto tradutório em si, é o da revisão ou copidesque da tradução por parte da editora. Seus efeitos nem sempre podem ser estabelecidos com exatidão; sem consulta aos originais da tradução, não se pode determinar, por exemplo, se uma censura externa atuou em determinados momentos em que o tradutor poderia ter se arriscado mais. Pode-se supor que, em muitos casos, mesmo que sua língua ofereça essa possibilidade e que o tradutor tenha recursos pessoais para elaborar uma tradução que seja fiel ao conflito ou às tensões do original, ele se veja obrigado a recuar, em nome da norma, em nome do gosto do público, em nome do mercado.

A correspondência entre a editora alemã e Guimarães Rosa o confirma; em carta de 23 de agosto de 1963, assinada por Alexandra von Miquel (apud Kutzenberger, 2005, p.225, tradução nossa), lê-se: "Nós nos correspondemos ainda repetidas vezes com Sr. Meyer-Clason sobre questões isoladas da tradução, e todos nós aqui temos a impressão de que seu texto alemão se lê muito bem."[32]

Segundo o depoimento de Horst Nitschack (ver Seidinger, 2007), no caso de *Tutaméia*, houve, com efeito, uma intervenção nesse sen-

31 Por profundos que fossem os conhecimentos de Guimarães Rosa no que tange à língua alemã, o reconhecimento de expressões idiomáticas e frases feitas exige mais que o domínio de estruturas gramaticais e bom léxico; em tese, poderia ser realizado, por exemplo, pelo falante nativo pouco letrado ou até mesmo analfabeto.

32 *"Wir haben noch mehrfach mit Herrn Meyer-Clason über einzelne Fragen zur Übersetzung korrespondiert, und wir haben hier alle den Eindruck, daß sich sein deutscher Text ausgezeichnet liest."*

tido, mas o grau e a extensão dessa intervenção não podem ser estabelecidos.[33] Trata-se de um ponto delicado, este, se precisamos nos questionar sobre a enunciação tradutória. Além dos limites colocados, de partida, pela diferenças idiomáticas e culturais, as escolhas individuais, as decisões subjetivas – no caso da versão alemã de *Tutaméia*, recorde-se, temos ainda dois nomes, duas subjetividades – devem submeter-se a normas editoriais, à orientação de terceiros. A voz do tradutor, em geral desprovida de força própria, pode perder ainda mais em autonomia, de forma que o resultado final deixe de representar suas primeiras ou verdadeiras escolhas.

Um ideal de "pureza" do idioma para o qual se traduz é um dos fatores determinantes dessas correções ou ajustes: uma vez que "a língua-mãe é concebida como natural, qualquer desentendimento – qualquer infidelidade a ela – será tido como artificial, impuro, monstruoso e imoral", segundo a visão, por exemplo, de Schleiermacher (apud Chamberlain, 2005, p.43). Aqui fica patente que a referência a um padrão se faz em geral a partir da língua para a qual se traduz, não a partir da "língua" da obra.

Sabemos, também, da incessante luta de Guimarães Rosa contra o que poderíamos chamar de "excesso de revisão" de sua obra, tão singular esta, ele próprio não tendo nunca desistido de acompanhar-lhe as sucessivas edições. O tradutor, nesse aspecto, por conta também de sua posição, está mais sujeito ao risco de ser "corrigido", de ter seu texto mutilado, acrescentado, modificado, editado, pasteurizado, enfim, por terceiros. São raríssimas exceções os tradutores realmente respeitados, cuja enunciação na tradução é acatada e mantida (pelo menos) como a do escritor; tão raras que tendem a zero no imenso universo das obras traduzidas.

33 Tentamos obter informações mais concretas junto à editora alemã, ao menos sobre a política adotada nesse sentido, mas foi em vão.

1
Embasamento teórico-metodológico

Neste capítulo, apresentamos os elementos que embasam a análise do *corpus*, a começar por alguns momentos da fortuna crítica dedicada à obra de João Guimarães Rosa, buscando entendê-la no quadro maior da literatura brasileira e mundial, sua posição no contexto do modernismo, bem como focalizando especificamente *Tutaméia*. A seguir, são discutidos alguns aspectos relativos à leitura e suas relações com a atividade tradutória e à visada da desconstrução de base derridiana sobre o tema; depois, vêm as questões relacionadas à semiótica literária e à tradução do texto literário. São discutidos trabalhos que aproximam os campos dos estudos da narrativa e da tradução e, por fim, o modelo descritivo das modalidades da tradução, com vistas a reunir subsídios para a leitura da versão alemã das narrativas.

Do autor e sua obra

Como nota Lélia Parreira Duarte (2000, p.17) a propósito dos trabalhos apresentados no I Seminário Internacional Guimarães Rosa, as leituras da obra rosiana têm privilegiado, sobretudo, aspectos intertextuais, poéticos ou metaliterários, em visadas varia-

das: perspectiva filosófica, linguística, psicanalítica, da análise do discurso, da construção da narrativa, entre outras. Sua inserção no panorama da história da literatura nacional é um aspecto pouco abordado – talvez porque tudo a esse respeito já tenha sido dito, a seu tempo. Dizemos isso abrindo, porém, espaço para uma ressalva: algo dessa impressão também pode ser fruto dos interesses, outros, que nos têm orientado majoritariamente até hoje; não se trata de abarcar nesse comentário toda a fortuna crítica rosiana – tarefa de resto já quase impossível.

Assim, como parte de nosso percurso de aproximação à obra rosiana, nesta seção procuramos fazer, não um levantamento completo, apenas uma sondagem de alguns exemplos daquilo que tem sido escrito com respeito à inserção da produção literária de João Guimarães Rosa no quadro maior da literatura brasileira. Assim, podemos formar uma ideia um pouco mais clara sobre a posição de sua obra como um todo, e de *Tutaméia* em particular, nesse contexto, antes de nos dedicarmos à análise do enunciado narrativo dos contos. Essa discussão parece-nos necessária se se trata de seguir a referida indicação de Jakobson (1970) e sair em busca da "mensagem", dos valores.

Por trás dessa intenção, esconde-se também outra pergunta, que volta e meia retorna, incômoda: seria Guimarães Rosa um fenômeno isolado, e sua dicção ímpar, fruto de pura genialidade? Ou seria possível identificar com clareza origens e raízes no passado literário do Brasil? A obra rosiana filia-se ao referencial modernista, mas como? Ou sua inclusão sob essa epígrafe nos manuais de literatura deve-se apenas à impossibilidade de um significante mais apropriado que a nomeie? A impressão inicial que se tem é a de que a obra do autor é abordada hoje, pelos estudiosos, isoladamente, muitas vezes descolada de uma perspectiva histórica da literatura – pelo menos assim nos parece, e as palavras já citadas de Lélia Parreira Duarte (2000) também o indicam, de certa forma.

Interessa-nos, num primeiro momento, localizar correntes que eventualmente tenham desembocado no caudaloso rio da prosa poética de João Guimarães Rosa, razão maior e primeira deste trabalho.

No ensaio "Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro", Affonso Ávila (1975) afirma ter-se dado, no modernismo, uma divisão clara entre o que era fruto de intuição própria e o que constituía repetição de modelos importados. A contribuição do barroco, no sentido de um primeiro esboço de uma expressão brasileira, sufocada temporariamente pela superficialidade formal ao longo do romantismo, é retomada e revigorada pelos modernistas já como *pesquisa de linguagem*, como princípio valorizador da experimentação que se exerce como *reflexão* (ibidem, p.34). Assim se caracterizam, segundo Ávila (1975, p.35), os elementos definidores desse momento:

1. experimentação formal;
2. linguagem de prevalência inventiva;
3. concepção crítica do real;
4. fantasia de autenticidade nacional;
5. substrato de consciência ideológica.

Acredita o autor que é na prosa que se pode surpreender o maior arrojo criativo dos anos de implantação do modernismo e identifica no par *Macunaíma-Miramar* o paradigma modernista, por romperem os parâmetros do gênero, como o tempo e o espaço narrativos, e por força de uma radical reflexão sobre a linguagem (ibidem, p.34-5).

Vale a pena destacar essas características, uma vez que, no ápice desse processo, está *Grande sertão: veredas,* a obra-limite em que se libera a vontade de expressão preconizada pelo modernismo, "concretizando em linguagem de ficção aquela imagem mirífica divisada trinta anos antes por *Miramar:* 'E o sertão para lá eldoradava sempres e liberdades'" (ibidem, p.35). O neologismo do verbo aqui lembra, com efeito, aqueles de Guimarães Rosa, tanto mais que o enunciado refere-se a sertão, paisagem geográfica e literária que constitui a base da poética rosiana, assim como se nota a substantivação do advérbio e o uso inusitado do plural de substantivo abstrato, procedimentos a que o autor mineiro recorreu ou bem poderia haver recorrido.

Conforme se pode observar, de acordo com Ávila, o experimentalismo na forma, a invenção na linguagem, uma visão crítica e o elemento ideológico que se observam na obra de Guimarães Rosa[1] podem ser localizados já na produção modernista da década de 1920, ou mesmo antes, desde que se considere que Oswald de Andrade inicia as *Memórias sentimentais de João Miramar* na metade da década anterior.

A seguir, ainda que sumariamente, buscamos compreender melhor o momento da história da cultura ocidental em que se insere a obra do autor mineiro e sua manifestação na produção literária nacional, refletindo acerca dos termos "moderno", "modernidade" e "modernismo", com base nas ideias de Michel Raimond (2000).

No prólogo a seu *Éloge et critique de la modernité*, Raimond (2000) estabelece uma primeira distinção, que especifica o sentido do adjetivo "moderno", nas expressões "Tempos modernos" e "mundo moderno". No primeiro caso (que o autor marca com o uso da maiúscula), trata-se do período histórico que tem início no Renascimento, em que o homem começa a agir em função mais do futuro que do passado; a liberdade, a subjetividade, a reflexão são marcas desse momento. No segundo caso, o adjetivo refere-se ao mundo que se anuncia já no fim do século XVIII: "O racionalismo iluminista via a liberdade do Homem garantida pelo triunfo da razão e pela destruição das antigas crenças" (ibidem, p.2, tradução nossa).[2] No século XIX, consolida-se o progresso material: é o florescer da indústria, do comércio e dos incessantes progressos técnicos, que alguns veem como o prenúncio de uma vida digna, como o caminho para um mundo melhor, em que estaria garantida, graças à prosperidade, a saúde social e moral da humanidade (ibidem, p.4). E assim ainda é nas primeiras décadas do século seguinte.

---

1 Note-se: segundo Ávila (1975), os dois últimos elementos, a visão crítica e o elemento ideológico, estão presentes na obra de Rosa – malgrado o juízo de uma crítica mal formada e mal informada, que, por muito tempo, o tomou por alienado.

2 *"Le rationalisme des Lumières voyait la liberté de l´Homme garantie par le triomphe de la raison et la destruction des croyances anciennes."*

Entretanto, concomitantemente, os horrores da guerra fazem ver uma outra face da modernidade trazida pelo progresso: ele pode voltar-se contra o homem. Por isso, ainda no século XIX, começa a surgir um discurso filosófico ao mesmo tempo moderno e antimoderno. Ressalta-se aqui uma característica notável da modernidade: a par de avançar sem cessar, coloca-se permanentemente em questão essa concepção (ibidem, p.5).

Desde Nietzsche, com a denúncia da razão instrumental a serviço de fins irracionais; desde Schopenhauer – filósofo que se faz presente, aliás, como epígrafe, nos índices de *Tutaméia* – passando por Bergson,[3] com a defesa da vida contra a técnica, por Marx, com a denúncia de que o progresso industrial repousa sobre a massa de trabalhadores reduzidos à miséria, e por Freud, com a descoberta de que a adaptação ao mundo social só se opera pela via da repressão, o que vivemos pode ser assim resumido: "De Nietzsche a Foucault, procedeu-se ao desmantelamento do pensamento histórico, da crença no progresso humano, da hegemonia da razão" (ibidem, p.6, tradução nossa).[4] Para Horkheimer, para Adorno, o mundo moderno é o tempo do declínio da razão, de seu desaparecimento, domesticada pela indústria e pela técnica, instrumentalização que é a ruína do espírito: "O indivíduo reduz-se a produzir e consumir, é incessantemente manipulado pelos meios de comunicação de massa" (ibidem, p.7, tradução nossa).[5]

Embora muitos ensaístas, poetas e escritores nesse momento tenham feito a defesa do mundo moderno, ou pelo menos o tenham tematizado em suas obras, mesmo depois de 1930, outros tantos romancistas continuariam a produzir obras das quais o mundo moderno está excluído; afinal, "a literatura tem como função não captar a realidade efêmera, e sim pintar o 'homem eterno', livre das

---

3 Citado também no prefácio "Aletria e hermenêutica" (Rosa, 1976, p.5).

4 *"De Nietzsche à Foucault, on a procédé au démontage de la pensée historique, de la croyance au progrès de l´humanité, de l´hégémonie de la raison."*

5 *"L´individu est réduit à produire et à consommer, il ne cesse d´être manipulé par la communication de masse."*

contingências do mundo em que vive" (ibidem, p.10).[6] De acordo com Calinescu (1999, p.126-7), é necessária a distinção entre modernismo e vanguarda, se quisermos aplicar o conceito de "moderno" a certos autores:

> O antitradicionalismo do modernismo é muitas vezes subtilmente tradicional. É por isso que é tão difícil, de um ponto de vista europeu, conceber autores como Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann, T. S. Elliot ou Ezra Pound como representantes da vanguarda. Esses escritores têm de fato muito pouco, ou mesmo nada, em comum com aqueles movimentos tipicamente de vanguarda tais como futurismo, dadaísmo ou surrealismo.

Assim, podemos entender também como é possível que a obra de Guimarães Rosa reúna traços efetivamente modernos e, ao mesmo tempo, antimodernos; essa ambiguidade, em si, também é característica de sua modernidade. É interessante notar que Guimarães Rosa, tanto quanto Proust, Joyce, Kafka, Mann, Elliot e Pound, consegue ser, ao mesmo tempo, antitradicionalista e tradicional, ao romper paradigmas, experimentar, inventar, sem com isso vitimar a arte. Além disso, não se identifica, em suas relações com a cena literária nacional, o traço de movimento de grupo que, entre outros, caracteriza a vanguarda artística. Vejamos a seguir, mais de perto, como se dão essas relações.

O contexto brasileiro: João Guimarães Rosa e o super-regionalismo

Se se trata, neste item, de tentar mapear influências, de sondar mais a fundo os pontos de contato entre o movimento renovador modernista de 1922 e a chamada revolução rosiana, é indispensável referirmo-nos ao ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", em

---

6 *"la littérature a pour fonction, non de saisir des réalités éphémères, mais de peindre l´'homme éternel', dégagé des contingences du monde où il vit."*

que Antonio Candido (1989b, p.140-62) trata das relações entre subdesenvolvimento e cultura na América Latina.

Abordando a dependência causada pelo atraso cultural, o crítico discute o problema das influências, desde o momento colonial, notando uma "influência inevitável", implícita, fruto do "vínculo placentário" com a metrópole. Os nativismos requeriam sempre a escolha de temas e sentimentos novos, sem contestar o uso das formas importadas, o que significaria o mesmo que se opor ao uso dos idiomas europeus ou a formas como o soneto e o conto realista, entre outras. Assim, essa dependência, vista como natural, torna-se "forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação de valores" (ibidem, p.152).

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores: "Isso significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna" (ibidem).

Candido sublinha que os criadores do nosso modernismo são herdeiros das vanguardas europeias, mas a geração seguinte, os poetas das décadas de 1930 e 1940, já é descendente direta deles. Segundo o crítico, as vanguardas do decênio de 1920 "marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor" (ibidem, p.154). Importa notar que a consciência e o reconhecimento daquela vinculação natural correspondem ao início do desejo de inovar no plano da expressão e de lutar no plano do desenvolvimento social e político, a dependência encaminhando-se para uma interdependência cultural.

Sobremaneira relevante para nós é, porém, a reflexão do crítico acerca do regionalismo (ibidem, p.157-62): este, embora possa parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade "um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfastio; e que se torna desta maneira forma

aguda de dependência na independência" (ibidem, p.157). Tanto a imitação servil quanto o regionalismo do pitoresco, baseado em uma "realidade quase turística", são sintomas do atraso e da dependência.[7] Tal regionalismo, que principia com o romantismo, nunca produziu obras consideradas de primeiro plano, correspondendo ao momento que Antonio Candido considera a "fase de consciência eufórica de país novo".

Esse período inicial é seguido, nas décadas de 1930-1940, pelo "regionalismo problemático" da fase de "pré-consciência do subdesenvolvimento", de que são representantes o romance social e o romance do Nordeste, caracterizados pela superação do otimismo patriótico e certo pessimismo, que vê na degradação do homem uma consequência da exploração econômica (ibidem, p.160). A consciência social, em alguns casos, leva à procura de soluções formais capazes de dar conta da representação da desigualdade e da injustiça, como se pode observar, por exemplo, em *Vidas secas,* de Graciliano Ramos.

Mas é a "consciência dilacerada do subdesenvolvimento" que vai, num terceiro momento, caracterizar a fase que Antonio Candido (1989b, p.161) chama de "super-regionalista": aproveitando o que antes era a substância do nativismo, do exotismo e do documentário social, mas descartando o sentimentalismo, e utilizando elementos não realistas e técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a produção dessa fase é marcada pelo refinamento técnico, que transfigura as regiões e lhes empresta um caráter universal.

E é aqui que o crítico localiza "a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região", constituindo, como "atuação estilizada

---

7 Essa tendência ainda não terá sido superada na década de 1920. Nas palavras de Blaise Cendrars (apud Martins, 2001, p.494), que situa o modernismo na "tradição europeia", "escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou"; note-se, entretanto, conforme Wilson Martins, que Cendrars não poderia perceber o que o movimento teria de essencialmente brasileiro, como o retorno às fontes da nacionalidade.

das condições dramáticas peculiares" ao subdesenvolvimento, ao lado de Juan Rulfo e Vargas Llosa, ou Cortázar e Clarice Lispector, no universo urbano, "uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo" (ibidem, p.162).

Notemos que tanto a tentativa de Affonso Ávila de resumir o projeto literário brasileiro desde seus primórdios, por meio da evolução das relações linguagem-realidade (em texto que pensou o modernismo brasileiro e fez parte de um evento comemorativo aos cinquenta anos da Semana de 22) quanto as considerações de Antonio Candido acerca dos reflexos do subdesenvolvimento na produção literária latino-americana (em trabalho destinado a fazer parte de obra editada pela Unesco, *América Latina en su literatura*) vão encontrar seu fecho, seu desfecho, na mesma obra, no mesmo nome: João Guimarães Rosa.

Esse fato, que exemplifica a (quase) unanimidade da crítica em relação à importância da obra rosiana, ao mesmo tempo que indica sua posição de destaque no cenário literário nacional e latino-americano, indica como o autor mineiro se encontra, com efeito, naturalmente vinculado a uma *série*, apesar do que há de tão particular em sua obra. Mas é sobretudo seu caráter revolucionário, assim como a questão da estilização das condições socioculturais do subdesenvolvimento, que mais nos interessa destacar. Se essas considerações se aplicam em primeiro lugar a *Grande sertão: veredas*, podem também ser estendidas à obra de estreia do autor, *Sagarana*, e de forma mais incisiva ainda àquela que aqui nos interessa.

Recorde-se que, no primeiro texto citado neste item, Ávila (1975, p.35) coloca em evidência, como elementos definidores do modernismo, a experimentação formal, a linguagem inventiva, a reflexão sobre a linguagem, lado a lado com a consciência crítica e um alto grau de referencialidade, a "consciência contextual inerente à ideologia crítica" – traços que poderiam também, sem maiores esforços, ser atribuídos à obra de Guimarães Rosa como um todo, embora a referencialidade da região, no caso do sertão rosiano, extrapole os limites do referente, pois "o sertão é o mundo". O segundo

texto, de Antonio Candido (1989b), por sua vez, discute a libertação definitiva dos meios expressivos promovida pelas vanguardas da década de 1920, abrindo caminho para as gerações seguintes – o que nos permite considerá-la como determinante na criação das condições de produção e recepção locais que possibilitaram a gestação, o nascimento e a permanência da literatura de um Guimarães Rosa.

Com efeito, no ensaio "A Revolução de 1930 e a cultura", Antonio Candido (1989a, p.186) afirma:

> [...] no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas.

Vale a pena explorar mais esse texto esclarecedor, se quisermos compreender melhor o estado de coisas vigente na época em que se preparava a estreia de Guimarães Rosa no cenário da literatura brasileira, levando em conta que *Sagarana*, publicado em 1946, já vinha sendo preparado desde a década anterior, e uma versão da obra, intitulada *Contos*, já havia sido submetida ao Prêmio Humberto de Campos no ano de 1937.[8]

Ao tratar da consolidação da consciência social por parte dos escritores e artistas naquele momento, Candido (1989a, p.196) aponta uma atitude que a ela correspondeu, bem característica dos anos 1930, definida como um certo desdém pela elaboração formal:

> Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a "matéria" com os requisitos da "fatura", pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição).

8 Em carta a João Condé, Guimarães Rosa (1984, p.7) afirma: "Assim, pois, em 1937 – um dia, outro dia, outro dia... – quando chegou a hora de o Sagarana ter de ser escrito, pensei muito".

Essa atitude, aliada à extraordinária importância da "fatura" na prosa rosiana, levada às raias do preciosismo, pode ter sido responsável, de certa forma, pela acusação de alienação que durante muito tempo pesou sobre o autor mineiro. Na verdade, no ambiente literário da época aparentemente prevalecia

> [...] a preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura. (Candido, 1989a, p.197)

Por sorte há o "quase": Guimarães Rosa o percebeu, como poucos, podendo assim acertar. Seja-nos permitido mais um quase: quase um retrocesso, o descaso ou a desconfiança em relação à elaboração formal, nesse momento, se se pensa no esforço anterior dos modernistas em refletir sobre a linguagem e renová-la, esforço que, de qualquer forma, caracteriza sobretudo o chamado modernismo heroico, o qual foi sendo paulatinamente substituído pelo "projeto ideológico" (Lafetá apud Candido, 1989a, p.196). Desse mal, o desdém pela forma, entretanto, não sofreu Guimarães Rosa; pelo contrário.

Depois dessa tentativa de compreender melhor o modernismo e os meandros do regionalismo e de visualizar algumas facetas do momento histórico-cultural brasileiro sob cujos auspícios nasce a obra de Guimarães Rosa, vejamos alguns aspectos mais específicos, que podem ajudar na elaboração da síntese que buscamos e que já começa a se fazer necessária.

Em artigo intitulado "Tendências regionalistas no modernismo", Bernardo Élis (1975) reúne considerações que se aproximam bastante da resposta que temos procurado. Destaquem-se, em primeiro lugar, as seguintes afirmações: "o grande tema da ficção nacional tem sido o Brasil"; guardadas algumas exceções, "nossa temática é preferentemente e exclusivamente regional. O regional definiu o modernismo brasileiro" (ibidem, p.88), uma vez que este "aceita a internacionalização estética e procura conciliá-la com o

nacionalismo temático" (Martins apud Élis, 1975, p.91). Dessa forma, é possível vislumbrar a continuidade na tradição literária nacional que vai redundar no sertão rosiano, uma vez que o terremoto de 1922 parece manter intacta a força do regional. Para Wilson Martins (apud Élis, 1975, p.91), nacionalismo e regionalismo são os dois postulados essenciais da configuração espiritual do modernismo.

Na opinião de Nelly N. Coelho (apud Élis, 1975, p.89), os temas, os cenários, as condições socioeconômicas do romance que se sucede ao regionalismo nordestino da década de 1930 não se alteraram, mas "o ângulo de visão, o veículo expressivo e a técnica da estrutura são outros. [...] O que encontramos nesses novos autores [...] é a perplexidade de um homem que está perpetuamente pondo em pauta a visão do seu mundo íntimo".

Entre esses novos autores, está Guimarães Rosa. "O Movimento Modernista de 1922 a 1946 insuflou, aqui e ali, movimentos de cultura regional dos quais saiu o mais original e o mais vivo de nossa literatura contemporânea" (Élis, 1975, p.91).[9] Porém, o modernismo brasileiro, por força do invencível lastro cultural, não rompeu com o tradicionalismo, fazendo com que as estruturas expressivas da nossa ficção permanecessem, apesar do novo aproveitamento linguístico: "a tradição regional contaminou o Modernismo, fazendo persistir nele as estruturas e técnicas romântico-realistas do século anterior", na opinião de Bernardo Élis (1975, p.97), que assim explica a existência de uma forte continuidade nesse aspecto.

Mais recentemente, Décio Pignatari (1997-1998, p.99), por sua vez, assinala, pela vertente da inovação, o parentesco de Riobaldo com Macunaíma e Miramar:

---

9 Dizia Francisco Iglésias (1975, p.13), na década de 1970: "se é comum datá-lo [o modernismo] da Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 22, não é possível dizer quando termina – se é que já terminou. Em sentido estrito, vai de 22 a 30; dando-lhe mais extensão, de 22 a 45; com mais amplitude ainda, de 22 a nossos dias". Hoje, trinta e tantos anos depois, sabemos que, para alguns, a esse momento já se sucedeu o "pós-moderno".

> A grande novidade da literatura em prosa hispano-americana dos anos 60 e 70 – a do famoso *boom* – reside justamente na conjunção da metáfora do significado com a metáfora do significante, ou seja, em termos semióticos, rumo à iconização do verbal (em especial, *Rayuela*, de Cortázar, e *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante). Mas Guimarães Rosa os antecedeu nesse processo e lhes é superior. *João Miramar*, *Macunaíma* (em parte), *Grande sertão*, *Poesia Concreta*, *Galáxias*, *Catatau*, *Frasca*, *Panteros* e *Um copo de cólera* assinalam os passos do inovador percurso da prosa narrativa brasileira deste século, a única da América Latina que desautomatizou a escrita neste quase findo e finado século. Quantidade pouca, originalidade muita.

A ideia de continuidade defendida por Bernardo Élis (1975), quanto à permanência de uma visão idealizada do elemento nacional, é compartilhada por Antonio Medina Rodrigues (1997-1998, p.94), ao comentar o impasse aberto por João Guimarães Rosa, que,

> [...] entre outras façanhas, recuperara o romantismo. Ele também não escapara de uma ontologia nacional, inda que transcendentalizada ou disfarçada. De certa forma, o que Alencar fizera com o índio, respeitadas as diferenças, foi também o que Rosa veio a fazer com a transcendentalização do sertanejo.

O autor identifica, então, um dilema: esses imperativos transcendentais não poderiam ser tratados de forma "acaboclada ou verista [...]. A camada fonética, no caso, reclamava a sublimidade da própria representação da vida. Rosa, portanto, equilibrou as duas grandezas. Preservou a simetria" (ibidem).

Rodrigues (1997-1998) critica essa solução, com uma argumentação que não chega, contudo, a convencer. Ele afirma que tais soluções

> [...] não nascem de situações narrativas. Nascem da lírica, que opera por saturação, e que socorre a narrativa com a sensação de presente.

> [...] Não é que o sertanejo não fale daquele jeito. É que ninguém fala daquele jeito. Quem numa epopeia fala não se preocupa com a fala. [...] Poetizá-la [a linguagem oral] é perverter a ação, fazer de um ato a alegorese de si mesmo. (Rodrigues, 1997-1998, p.94)

A pergunta que nos colocamos, entre outras possíveis, é: por que estaria o sertanejo, personagem do romance ou do conto, *obrigado* a falar desse ou daquele jeito? E não é a linguagem oral do cotidiano, muitas vezes, tão poética quanto a mais elaborada construção literária? Rodrigues (1997-1998, p.94 – grifo nosso) continua, criticando a precariedade das cadências frasais, cuja acentuação, na sua opinião,

> [...] chega a ser inepta. [...] Ora, a dicção rosiana promove um balbuceio regressivo, que às vezes é constrangedor, e mesmo *kitsch*. Não é fala dialetal. Nem fala humana. Chega a lembrar os vulgares oralismos de Mário de Andrade, a quem Rosa não apreciava. Trata-se de dicção afetivante, que nos *tolhe a liberdade*.

Difícil imaginar de que liberdade se trata aqui. Afinal, se o leitor se sente, por um motivo ou outro, constrangido ou tolhido, tem a liberdade de fechar o livro, mas o escritor tem também, por sua vez, aquela outra, que lhe é inalienável: a de escrever o que quiser e como quiser – pelo menos desde o grito de liberdade dado pelos modernistas lá nos idos de 1922.

Francisco Bosco (2004, p.109), em texto dedicado à obra de Caetano Veloso, faz um comentário que vale a pena ser aqui registrado, pois a análise da reação de certo público a determinadas atitudes do artista nos parece aplicável, de certa forma, ao contexto que ora investigamos:

> Incômodo: talvez o afeto por excelência que seu discurso costuma provocar. O incômodo é o estado afetivo decorrente do discurso ambíguo, no limite indecidível. O indecidível é, para alguns, insuportável, e assim preferem desqualificá-lo como logro, engana-

ção, ou mero oportunismo político (não tomar uma posição "clara", unidirecional). Pelo contrário, é preciso chamar a atenção para a dimensão política do indecidível: toda a arrogância, todo o autoritarismo são fundados na crença em uma verdade; a dúvida, benefício do pensamento livre, tem enorme importância política.

Para o pensamento livre, é fundamental uma palavra livre. O indecidível em Guimarães Rosa parece manifestar-se, sobretudo, na forma da aporia e do paradoxo, como figura de pensamento, por um lado, e na distaxia, no nível da língua, por outro.[10] E, diferentemente de Caetano Veloso, sobre quem pesa a acusação de oportunismo, sobre o autor mineiro pesava a de alienação, conforme veremos de forma mais detalhada a seguir. De qualquer modo, um discurso que não se fecha numa única verdade, que instaura um espaço aberto para a coexistência de opostos, para a liberdade, para a criação levada a seus extremos, tem inegável peso político, ético, filosófico, além de grande importância no âmbito da estética e da criação literária.

Recorde-se ainda o que o próprio Guimarães Rosa (1976, p.64), com aguçada percepção dos efeitos e afetos que uma obra como a sua provoca, escreve num dos prefácios de *Tutaméia*, não sem uma boa dose de ironia:

> Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada?

Curiosíssima também a suposição de Rodrigues (1997-1998) de que a fala tenha de ser "dialetal", uma vez que nem fala humana ela

10 A distaxia é entendida aqui no sentido que lhe atribui Suzi Sperber (1982, p.7): como "afastamento dos termos, desvio de sua ordem e organização convencional", o que ocasiona "dificuldade de atribuição de sentido a uma palavra ou a um conjunto de palavras".

é – ideia incompreensível, mesmo, já que não é crível que o crítico não leve em consideração ou tenha se esquecido de que personagens são "seres de papel", criações do escritor, pela via do discurso narrativo. Tal exigência de verossimilhança parece-nos completamente deslocada, nos estertores do século XX, que viu surgir e desaparecer "ismos" sem conta.

Finalmente, ao perguntar-se: "No que consistiu a busca dos romancistas após Guimarães Rosa?", Rodrigues (1997-1998, p.94) reconhece: "Consistiu em moderar os elementos líricos e diminuir os apelos do transcendental". Embora o tom de seu artigo continue a ser o da crítica ácida, como se esses efeitos desmerecessem a obra, ele com isso reafirma também o significado da produção do autor mineiro, como divisor de águas a influenciar – embora não no sentido de fazer escola, ou grupo – toda a produção literária subsequente. "Moderar" e "diminuir", a nosso ver, podem indicar aqui, talvez, que nenhum prosador que a ele se sucedeu pôde alcançar a maestria com que o mineiro de Cordisburgo construiu sua obra.

Sandra Vasconcelos (1997-1998, p.80), por sua vez, afirma que o escritor,

> [...] ao mesmo tempo que se vincula à linha regionalista de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro da Silveira, inscreve-se ainda na tradição dos escritores brasileiros que, como Mário de Andrade, estiveram empenhados numa pesquisa quase de cunho etnográfico em seu projeto de mapear o Brasil.

Mais pertinente ainda, quanto ao ponto de vista desta reflexão, é o fato de que

> A mistura programática desses saberes [fruto de variadas experiências de vida e leitura] faz da obra de Rosa um espaço permanente de negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional-oral das comunidades rurais, ou de *articulação entre o espírito de vanguarda e o interesse no regional*, o que, superando dualismos e dicotomias, resulta numa mescla de formas cultas e

> populares, arcaísmos e neologismos e regionalismos e estrangeirismos. (Vasconcelos, 1997-1998, p.80, grifo nosso)

A autora refere-se, nesse trecho, a um "espírito de vanguarda", mas indica também que este se articula ao regional, e assinala que houve aí uma superação: reporta o fato de que o crítico uruguaio Ángel Rama, nos anos 1970, vê em João Guimarães Rosa um *transculturador*, "apontando nele a superação da dicotomia entre vanguardismo e regionalismo, graças à conjunção dessas duas linhas de força em sua obra", em que se faz evidente, sobretudo no *Grande sertão: veredas*, a mediação entre os aspectos tradicionais da sociedade brasileira e o impulso da modernização (ibidem, p.83). Na opinião de Rama (apud Vasconcelos, 1997-1998, p.84), seja no nível da língua, da estruturação literária ou da cosmovisão, trata-se "da construção de um olhar, de uma resposta criadora ao confronto entre o mundo tradicional do sertão e as alterações que vão, gradual mas inexoravelmente, transformando sua face e modos de vida".

Cite-se, ainda que em trecho longo, a opinião de Rui Mourão (1975, p.200-1) acerca de João Guimarães Rosa no contexto da literatura mineira e nacional:

> [...] tudo o que vinha em gestação nesse longo processo de amadurecimento irrompe num texto por excelência açambarcador. A linguagem [...] [é] ao mesmo tempo invenção linguística e abertura para o mistério mais transcendente, mergulho no mágico e aderência à objetividade documental. A frase foi estourada em seus compartimentos tradicionais para ser restaurada, a partir dos escombros, no plano de uma lógica criadora que parece competir com a própria capacidade de surpresa do real. E é quando compreendemos que o experimentalismo do autor de *Grande sertão: veredas* não só absorveu tudo aquilo que vinha se desenvolvendo à sua volta, dentro da circunstância mineira, como foi se abeberar no rico filão dos paulistas de 22. Ele realizou a síntese mais vasta do modernismo, considerado desde as suas origens, e a prova disso é que sua obra, até certo ponto, atualizou o movimento como um todo.

Apesar de parecer-nos desnecessário acrescentar qualquer comentário a essas considerações, cumpre ressaltar o experimentalismo na linguagem – a frase desmontada, reconstruída, a rivalizar e a entrelaçar-se com o surpreendente da realidade. A relevância dessas considerações, no contexto deste trabalho, repousa em destacar, na caracterização da prosa rosiana, seus traços mais significativos.

Resta saber se o experimentalismo linguístico posto em prática por Guimarães Rosa pode de alguma forma ser vivenciado pelo leitor da tradução. Sem isso, parece-nos possível dizer, invertendo a equação de Candido (1989b, p.161), que aquilo que resta acaba correndo o sério risco de ser lido como nativismo, exotismo, documentário social, conteúdo ao qual tampouco faltaria o sentimentalismo, e de onde podem desaparecer os elementos não realistas e as técnicas antinaturalistas, já que é sobretudo nesses aspectos estilisticamente elaborados da superfície linguística da narrativa que reside a parcela mais significativa do refinamento técnico característico da fase super-regionalista, aquele que é capaz de transfigurar as regiões e emprestar-lhes caráter universal, sem o qual, reafirmamos, restaria destacado o referente, o conteúdo regional.

Enfim, deve-se tomar João Guimarães Rosa como moderno, modernista, ou homem de vanguarda? Difícil retomar todos os fios que foram ficando soltos pelo caminho, as pistas que as diferentes leituras puderam levantar. Mas poderíamos destacar, por exemplo, o seguinte: se "mundo moderno" supõe o progresso material, o comércio e a indústria, a obra de Guimarães Rosa trata dele também em alguns momentos que, embora escassos, são emblemáticos – e podemos pensar que, assim, a ele se relaciona, ainda que pela via da ausência, pela consciência do atraso do sertão.[11]

---

11 O conto "Sinhá Secada" menciona a Fábrica de Tecidos de Marzagão, empreendimento pioneiro da industrialização do estado de Minas Gerais: "Em 1878, surge a Vila Operária de Marzagão, [...] inicialmente Companhia de Tecidos Sabarense, fundada por Francisco Guimarães em área pertencente à jurisdição municipal de Belo Horizonte. Já no século 20, a fábrica passa a pertencer ao industrial Carvalho de Brito que a modernizou e expandiu até a década de 60" (Fundação Clóvis Salgado, 2008). A vila alcançou notável

Se "mundo moderno" supõe necessariamente o declínio das crenças antigas e uma concepção linear de tempo, podemos observar que o mundo do sertão rosiano, ao contrário, é majoritariamente um mundo arcaico, primitivo, e a presença do tempo mítico ou do tempo da natureza é uma constante sempre registrada por inúmeras análises.

E se o mundo moderno implica o triunfo da razão, este não é o mundo dele, que defende o primado da intuição sobre a "megera cartesiana" – mais de acordo, assim, com o pensamento filosófico que distingue na modernidade o declínio da razão, domesticada pela indústria e pela técnica, ruína do espírito. Como explica Michel Raimond (2000) e exemplifica Mário de Andrade no "Prefácio interessantíssimo" de *Paulicéia desvairada*, o exterior da vida moderna – automóvel, cinema, asfalto – não é ingrediente necessário a uma arte que se queira moderna. Temas eternos, universais, podem perfeitamente sê-lo: o homem eterno, às voltas com o grande enigma da existência. A modernidade, assim, dá-se a ver não necessariamente de modo direto, como conteúdo temático, mas como atitude, como fatura, como forma, pela linguagem.

Podemos encontrar em Guimarães Rosa atitude correspondente àquela descrita por Antonio Candido (1989b), segundo a qual, no romance social das décadas de 1930-1940, a consciência social leva à procura de soluções formais. Um exemplo, pequeno, mas a nosso ver muito representativo desse aspecto, é encontrado no conto "Conversa de bois", de *Sagarana:* trata-se da presença, na fala do mesmo narrador, de diferentes formas de tratamento, cuja distinção fundamental é "Soronho" *versus* "Seu Soronho", relacionadas ao regime de focalização variável: embora a voz seja a mesma, a do narrador, a *visão* varia, correspondendo o tratamento mais formal a trechos em que a focalização corresponde ao menino Tiãozinho, ex-

desenvolvimento urbano. Nos galpões da antiga fábrica, tombada em 2002, funciona hoje o Centro Técnico de Produção da Fundação Clóvis Salgado, responsável pela produção de cenários e figurinos para grandes produções culturais, como óperas, balés e teatros, um dos maiores espaços do Brasil no gênero (Agência Minas, 2008). Ver ainda Andrade & Souza (2006).

plorado e humilhado, pois – ele, sim, mas não o narrador – associa o patrão Soronho ao Demo. Assim, por meio de pequenos achados formais como esse, vão se desenhando diferentes concepções de mundo, supera-se a dicotomia Bem *versus* Mal, e é trazida à tona a questão das relações de poder e dominação (cf. Seidinger, 2004).

Recorde-se que, conforme Candido (1989b), Guimarães Rosa representa um segundo momento do romance social, em que este se transforma, e o viés regionalista se faz suprarregional, ao transfigurar as regiões e emprestar-lhe caráter universal; não obstante, a dimensão da região e dos problemas sociais que lhe são específicos ainda permanece válida. E nesse percurso, a busca, luta mesmo, por soluções formais que renovem o idioma é incessante e, ao longo da obra do escritor, cada vez mais acirrada.

Podemos entender sua obra como antitradicional, em alguns aspectos; fala-se muito da "revolução rosiana", que até hoje, vimos, parece encontrar resistência em alguns meios. Ao mesmo tempo, ela é tradicional: reacionário da língua, ele assim se autodefine, querendo com isso diferenciar sua obra da de Joyce, que seria revolucionário.[12] Enfim, não é de se estranhar que se veja em Guimarães Rosa o escritor moderno, mas que não pode ser tomado como de vanguarda, como Calinescu (1999) afirma acerca de outros grandes nomes da literatura mundial.

Se não for pelas distintas concepções de tempo – linear e irreversível, na visão da vanguarda –, outro fator relevante a colocá-lo em posição alheia à vanguarda, apesar do aspecto de inovação extrema da linguagem, é a ideia de movimento de grupo, de rebanho, própria às vanguardas, mas estranha à situação do escritor mineiro. Embora seja possível localizar correntes que desembocaram na prosa rosiana, filiações e parentescos, João Guimarães Rosa está, com efeito, sozinho no cenário da prosa de ficção no Brasil. Sobre ele, afirma Luiz

12 "Os melhores autores latino-americanos sempre foram, ao mesmo tempo, depositários das velhas formas europeias e exploradores ousados do possível futuro das mesmas. Os anacronismos de nossos escritores foram, muitas vezes, *anacronismos prospectivos*" (Perrone-Moisés, 1997, p.253 – grifo da autora).

Fernando Veríssimo (1997-1998, p.76) em texto, aliás, que se intitula "Isolado": "nosso escritor mais regional e mais universal, mais arcaico e mais moderno, e não deixou nenhum herdeiro reconhecível". Opostos que não se excluem parecem ser, aliás, muito frequentes nas considerações de grande parte da crítica dedicada à obra do autor.

Note-se que a abordagem que procura compreender a inserção de Guimarães Rosa no quadro maior da literatura brasileira, ainda que não se faça representar com muita frequência nas pesquisas dedicadas ao escritor nos dias de hoje, todavia se faz presente e acaba por se aproximar de uma vertente relativamente atual da crítica, a dos estudos pós-coloniais. No âmbito de nossa pesquisa, as considerações reunidas neste item ganham relevância no equacionamento da questão que nos move, na medida em que localizam a obra de Guimarães Rosa como o ápice do modernismo entre nós, pela via da combinação entre regionalismo e experimentalismo, pela via da revolução na linguagem. Ademais, permitem entender com mais clareza por que Ángel Rama atribui ao autor o papel de transculturador, ideia que ganha importância se se trata de refletirmos, nesse contexto transcultural, acerca de suas relações com a cultura do outro e, em última análise, acerca da tradução de sua obra.[13] É importante destacar a ideia de que representa papel fundamental, nesse quadro, a possibilidade de expandir o universo de leitores de sua obra para além das fronteiras do país.

Outras pontuações da crítica. *Tutaméia*: conjuro, conjurações

Registrem-se inicialmente, nesta seção, as observações de Vera Novis (1989, p.22) acerca do pouco interesse que essa obra despertaria na crítica:

13 "Criadas e desenvolvidas em línguas de antigas culturas, ou como prolongamentos excêntricos das grandes literaturas europeias, as literaturas latino-americanas foram forçadas, desde o início, a enfrentar a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro" (Perrone-Moisés, 1997, p.245).

> [...] ofuscada pela monumentalidade de *Grande sertão: veredas*, a crítica (com raras, e algumas felizes, exceções) não se preocupou devidamente com o que veio depois. [...] O que vem depois é repetição [...] e involução, regressão (os minicontos de *Tutaméia*, que põem em xeque a qualidade da quantidade enfatizando e valorizando o mínimo, o quase-nada).

Hoje, passados muitos anos, tal situação se alterou. Certamente o estudo de Novis (1989) muito contribuiu para essa mudança, e dele lançamos mão em outros momentos deste trabalho. Mas o fato é que hoje podemos contar com alguns estudos importantes sobre *Tutaméia*; a qualidade da obra tem sido amplamente reconhecida; a questão da "quantidade", devidamente equacionada. Destaque-se que esse "mínimo, quase-nada" a que se refere Novis passou a ter para nós, à medida que a pesquisa avançava, o valor de uma chave de leitura da obra; da referida "regressão", decorrem efeitos que importa entender.

Novis (1989, p.22-3) afirma ainda que, "à primeira leitura, o livro é desconcertante": a primeira impressão, de perplexidade; o conjunto parece desigual, verdadeira colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia das cores; e mais:

> [...] a estranheza de quatro prefácios num só volume, o humor (excessivo para alguns) dominante nesses prefácios, a existência de dois títulos que têm sua posição invertida no final do livro, de dois índices, de um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto, tudo isso desconcerta e confunde o leitor.[14]

A autora trata, em seu estudo, de desmontar essas impressões, mostrando como as histórias estão fortemente relacionadas, comprovando com análise minuciosa sua hipótese de que os contos

14 Nossa primeira leitura da obra, há muito anos, também foi marcada por essa impressão de, no mínimo, estranhamento; é exatamente isso o que nos moveu, mais tarde, ao trabalho com essa obra.

devem ser lidos como fragmentos de um conjunto (ibidem, p.23).[15] Relativiza também a ideia de que o tamanho reduzido dos contos da obra se deva apenas ao exíguo espaço para publicação oferecido pela revista *Pulso*, que os publicara originalmente, argumentando que, se essa foi a verdadeira razão da contenção, "o resultado foi excelente", mas lembra que em um dos prefácios, "Aletria e hermenêutica", o autor contextualiza seus minicontos na anedota, na adivinha e nos *koans* do Zen (ibidem, p.26). E conclui: "Quanto ao leitor, é convidado pelo mestre Rosa a trilhar misteriosos caminhos, sendo a linguagem cifrada de *Tutaméia* o seu batismo de fogo" (ibidem, p.27) – enigma cujo deciframento exige, sim, a atitude respeitosa do exegeta, mas não permitamos que essa metáfora mística apague a dimensão do trabalho consciente que é marca da produção literária do autor.

O desconcerto do leitor de *Tutaméia* é fato inconteste, e as impressões de nossa primeira leitura bem poderiam ser descritas por uma palavra: "desconcertante". Mas é mesmo difícil imaginar que o escritor simplesmente se submetesse, ao publicar *Tutaméia*, a uma injunção como a anteriormente referida, relacionada ao espaço disponível numa revista para a publicação dos contos, uma vez que se trata da última obra sua publicada em vida, quando já era mais que consagrado pelo público e pela crítica e membro (eleito, mas ainda não empossado) da Academia Brasileira de Letras.

Difícil crer que tal concisão não supusesse uma intencionalidade, uma vez que há registros de um projeto de longo prazo envolvendo o volume intitulado *Tutaméia*, como em "Porteira de fim de estrada", texto datado de 1937 que serve como posfácio a *Sezão* (versão de *Sagarana* posterior à dos *Contos* apresentados para o Concurso Humberto de Campos e anterior à publicação da obra), em que Guimarães Rosa anuncia seu próximo livro: "chamar-se-á 'TUTAMÉIA', e virá logo depois deste. Benza-os Deus!" (apud

15 Embora a vejamos com algumas restrições, essa hipótese é explorada neste trabalho, conforme já se disse, e é discutida detalhadamente no momento da análise.

Lima, s. d.). Essa previsão, aliás, não se revela verdadeira, pois *Tutaméia* vem à luz como livro apenas trinta anos depois, sendo antecedido por todas as demais obras publicadas em vida pelo autor.

Retomemos aqui a já citada afirmação de Paulo Rónai (1976a, p.193) acerca dessa obra: "a leitura de qualquer página sua é um conjuro". Se "conjuro" é "imprecação mágica, exorcismo, esconjuro; palavras imperativas que se dirigem ao diabo ou às almas do outro mundo" (*Enciclopédia Brasileira Mérito*, 1961, p.92), não se pode esquecer que o verbo "conjurar", além de relacionar-se com a súplica, com o rogo, como palavras voltadas a afastar um mal iminente, também tece relações com a ideia de conspiração, de insurreição, como na expressão "Conjuração Mineira", por exemplo.

Duas vertentes descortinam-se nesse epíteto: uma, da ordem do místico, do sagrado, aparentado ao mito; outra, do político, da revolução, numa dimensão que parece opor-se ao mito, ao aproximar-se da história (oposição que pode ser, porém, apenas aparente). Nesse sentido, tanto se poderia tomar *Tutaméia* como uma prece quanto como um libelo, um manifesto – pela liberdade da palavra, entre outras coisas. Explora-se a seguir a segunda dessas vertentes, reunindo-se para tanto algumas considerações em torno da dimensão da história na obra rosiana. Atente-se para a ideia de que, em nossa opinião, essas duas vertentes, história e mito, no contexto da obra, não são excludentes.

Conforme atesta Franklin de Oliveira (1991) em artigo de 1967, a opinião de que Guimarães Rosa era um escritor alienado era comum; segundo o crítico, "o problema da alienação preocupava-o profundamente" (ibidem, p.185). "Escreveu-se, por motivo da morte dramática de Rosa, terrivelmente trágica para o Brasil, que 'ao contrário da maioria dos grandes escritores, contemporâneos, Guimarães Rosa era singularmente não engajado'. Visão errada, por superficial", dizia, já nessa época, o ensaísta e amigo pessoal do escritor (ibidem, p.183).

Como exemplo de que tal opinião não se sustenta, Oliveira (1991, p.183) cita um ensaio do ano de 1960, de autoria de Dante Costa, que "fez a prova minuciosa da mensagem revolucionária da

obra de Rosa: a denúncia da miséria brasileira, a revelação de um quadro que, pela sua simples amostragem, exige mudança profunda". Recorrendo a Engels, Franklin de Oliveira (1991, p.184) argumenta que a mensagem revolucionária deve emergir da situação descrita, sem necessidade de menção explícita.

Com efeito: "A consciência histórica que caracteriza o homem contemporâneo é um privilégio, talvez mesmo um fardo que jamais se impôs a nenhuma geração anterior" (Gadamer & Fuchon, 1998, p.17), e Guimarães Rosa não teria podido ficar alheio a isso. Se por consciência histórica se entende "o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião" (ibidem), o autor mineiro exerceu-o como poucos.[16]

Porém, não se pode deixar de considerar que são muitos os modos de presença possíveis para a história, no texto literário. De acordo com Antonio Candido (1985, p.5), é preciso perguntarmo-nos, com Lukács: "O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?". De fato, é ele determinante do valor estético, agente em sua estrutura, ou, pelo contrário, apenas possibilita sua realização, como veículo para a corrente criadora? Essa questão nos parece de grande relevância, pois, se hoje não resta dúvida de que o elemento histórico-social na obra rosiana é agente, atuante em sua estrutura, como temos visto e veremos adiante, resta verificar se essas condições se mantêm, de alguma forma, ao se concretizar a tradução.

Veja-se o estudo de Luiz Costa Lima (1974) intitulado "Mito e provérbio em Guimarães Rosa", em *A metamorfose do silêncio*. Citando Roberto Schwarz, o autor lembra a passagem, em Guimarães Rosa, da região para o destino humano, comparando-a à passagem do destino alemão para os valores universais no *Doktor Faustus*, de

16 Ver, por exemplo, "A instância narrativa e a relatividade dos sentidos", ou "A iconização do olhar", ou ainda "Bem ou Mal, uma questão de focalização", em que a questão do ponto de vista e sua relatividade é analisada nos contos "Minha gente" e "Conversa de bois" (Seidinger, 2004, passim).

Thomas Mann, reputando-a, no caso alemão, à mediação do histórico, na forma da tradição do romance. Em Guimarães Rosa, entretanto, haveria, em lugar dessa mediação, um "hiato do histórico", e a ligação região-destino humano dar-se-ia por meio do mito e de sua lógica do concreto (Lima, 1974, p.54-5).

Parece-nos haver nessa argumentação, porém, uma contradição em termos. A existência de um "mediador substituto" na forma do provérbio, "mediador que *se põe em lugar* da indagação histórica" (ibidem, p.56-7 – grifo nosso), apontaria, na verdade, exatamente para a presença estrutural do dado social e histórico, e não para sua ausência, e não para um "exílio da história". Podemos pensar, se compreendermos esse "pôr-se em lugar de" como um "representar", que o mediador, o provérbio, *representa* a indagação histórica, encena-a, e não a substitui, não a exclui. Cremos também ser possível afirmar que o uso e as transformações da linguagem popular e do provérbio em *Tutaméia* exemplificam o valor determinante que o elemento histórico-social pode adquirir na construção da obra literária.

É interessante notar que, de modo geral, "no limite, o dito proverbial reveste um caráter frequentemente semirreligioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo" (Candido apud Simões, 1988, p.119). Central para nossa argumentação é destacar as relações do provérbio com as normas de sustentação do grupo, ao lado de seu valor "quase sagrado". Marcando a presença do que é social na língua, ao mesmo tempo, pela subversão, marca a autoria, justapondo o antigo, o fixo, o consolidado, e a inovação, a criação individual, a liberdade. Sobre a base do que é compartilhado, assentado, consolidado, constrói-se o novo, o inovador, o revolucionário. Esse aspecto está intimamente relacionado, cremos, à superação da dicotomia regionalismo/vanguarda, pela via da transculturação, de que já tratava Ángel Rama.

O que queremos dizer é que parece haver uma aproximação ou mesmo uma complementaridade entre o conjuro-prece e o conjuro-conjuração em *Tutaméia*; as normas de sustentação do grupo, relacionadas de alguma forma ao sagrado, têm seu lugar garantido, bem

marcado, enunciadas na forma do mito, da adivinha, do provérbio, mas, ao se transformar o provérbio, tais normas são subvertidas – revolucionariamente.

Aqui também nos volta à ideia o jogo entre tradição e inovação, entre tradicionalismo e antitradicionalismo de que se falou anteriormente, ao abordarmos a questão da modernidade em Guimarães Rosa. O movimento parece ser o mesmo e corresponderia também, a nosso ver, ao funcionamento da dinâmica regional/universal na obra do autor, como também à questão de que trata Ettore Finazzi-Agrò (1998) em "O tamanho da grandeza – geografia e história em *Grande sertão: veredas*", em que mostra as relações peculiares que, nesse romance, se tecem entre tempo e espaço.

O estudioso baseia-se no conceito de obras-mundo, que o crítico italiano Franco Moretti propõe para aqueles livros com os quais a crítica literária não sabe o que fazer, e cuja definição possível é a de uma "épica moderna". Uma de suas características fundamentais parece ser a contemporaneidade do que não é contemporâneo: "'Depois' transforma-se em 'Ao lado'– e a história torna-se assim uma gigantesca *metáfora da geografia*" (ibidem, 1998, p.109 – grifo do autor).[17]

De forma diferente e como que complementar ao regionalismo,

> [...] a obra de Rosa nunca nos coloca diante de duas culturas, de dois tempos, de dois espaços, mas questiona (e nos questiona sobre) a própria noção de cultura e a sua aparente duplicidade, assim como se (e nos) interroga sobre o que se pode entender com "tempo" e "espaço", ou seja, o que significa a história e a geografia numa terra marginalizada, em que coexistem – um dentro do outro, um através do outro – o atraso e o progresso, o passado e o futuro, o interior e

---

17 Se, em Guimarães Rosa, a história se torna figuração simbólica da diversificação geográfica, a tentativa positivista de Euclides da Cunha, pelo contrário, falha quando "tenta reescrever a geografia como história, ou, dito de outra forma, tenta encontrar na geografia o sentido da história" (Finazzi-Agrò, 1998, p.109).

a cidade, a aridez do sertão e o vicejar das veredas. (Finazzi-Agrò, 1998, p.112)

Acrescentaríamos a essa série de oposições a coexistência do já-dito e do novo; do lugar-comum tantas vezes repetido – o provérbio "refletindo a realidade do ser e da comunidade" (Simões, 1988, p.124) – e da invenção, da subversão do normalizado/normatizado, da criação artística, no que tem de único e individual. Ou ainda, do eu e do outro. A obra de Guimarães Rosa, com efeito, permite uma leitura que questiona e nos questiona sobre noções como sujeito, alteridade, nacional, fronteira, margem, entre muitas outras.

Heloísa Starling (1998), por sua vez, em "O sentido do moderno no Brasil de João Guimarães Rosa: veredas de política e ficção", vê no projeto literário de Guimarães Rosa uma proposta de releitura de um país que ambiciona a todo custo encontrar um caminho próprio de passagem para o moderno. Sem remeter a nenhuma daquelas práticas interessadas em identificar os sinais peculiares de uma paisagem nacional para torná-la imediatamente legível, oferecendo substância, ainda que mutante e escorregadia, ao nome "Brasil", em Guimarães Rosa "a busca do território invisível e indivisível da nação permanece vazada por brechas, vazios, silêncios – desintegração" (ibidem, p.139).

O que importa frisar aqui é que a referida "proposta de releitura" do país só ganha sentido se buscamos entendê-la a partir da linguagem que a funda, como pesquisa linguística, como *escritura*. O estudo da narrativa, transitando da sintaxe da frase à do discurso, parece-nos, a esta altura, de importância fundamental nessa tarefa.

Suzi Frankl Sperber (1982, p.103-10) já expressara antes opinião que nos parece similar à de Starling e, embora trate de aspecto de ordem mais estritamente linguística que Heloísa Starling, parece-nos produtivo aproximar esse dois registros. Sperber (1982), estudando o fenômeno da organização da linguagem ao longo da obra de Guimarães Rosa, aponta como frequentes em *Tutaméia* a incompletude do sintagma, a inconclusão da história – um incompleto que é *espera* e que permitiria a justaposição de uma segunda isotopia,

como na anedota, para o que, entretanto, faltam elementos articuladores, criando-se assim uma *abertura*. Guimarães Rosa teria chegado a um impasse diante da palavra, "impasse que se resolve pela elipse, em diversos casos, mas que no fundo beira o silêncio quase que total – remetido para a transcendência" (ibidem, p.110).

Todas essas considerações parecem indicar, de certa forma, uma e a mesma coisa: a instauração, na e pela obra rosiana, de uma constelação de opostos que não se excluem, muito pelo contrário, e a consequente abertura de um intervalo entre eles, de modo a criar espaço para o novo, espaço que, todavia, não se encerra nele mesmo nem se preenche totalmente – indecidível. Muitos estudos poderiam ser aqui elencados por exemplificarem dinâmicas muito similares, como a da oposição entre *logos* e *mythos* analisada por Coutinho (2002), entre tantos outros. Por enquanto, fiquemos com esses, pois nos parecem suficientes para concebermos a imagem dessa rica dinâmica que aparece com frequência descrita em estudos da obra rosiana das mais variadas filiações.

Voltando àquilo que Franklin de Oliveira (1991), na esteira de Engels, queria ver na obra de Guimarães Rosa, e que Candido (1985), com Lukács, apontava – a presença estrutural do histórico –, vejamos ainda o trabalho de Willi Bolle (2002, p.353), segundo o qual *Grande sertão: veredas* "pode ser considerado uma refinada versão ficcional de uma história das estruturas"; sobre a base constituída pela situação narrativa, são montadas camadas de falas "que representam os conflitos sociais e políticos em forma de conflitos entre discursos. Estes correspondem a forças atuantes na história brasileira, sendo o narrador rosiano essencialmente um comentarista de discursos". Outros pontos a serem destacados do estudo de Bolle (2002), quanto às relações entre a realidade brasileira e a revolução na linguagem operada pelo escritor mineiro, poderiam ser os seguintes:

> [...] as inovações poéticas e estéticas postas em obra por Guimarães Rosa configuram uma utopia que não é apenas literária, mas também política: reinventar o português do Brasil, em forma de uma língua que sirva para o diálogo entre as classes. (p.363)

> [...] rumo a uma utopia poética e política, em que cada falante da língua deste país, mesmo o mais humilde, possa ser a gramática, a invenção e o sujeito da linguagem em pessoa. [...] Guimarães Rosa propõe a construção da cidadania através da *energia* da linguagem. (p.364)

Enveredemos agora por caminho paralelo, atalho que nos leva ao âmago da obra: aquele dos prefácios. Meyer-Clason (1994a, p.260), por exemplo, afirma:

> *Die Vorworte haben die Aufgabe, den Leser zu lenken und zum Nachdenken anzuregen, ihn aber gleichzeitig in die Mitte des Geheimnisses dieser vier Vorwort-Geschichten zu führen: die erste – die Kehrseite der Sprache; die zweite – die Erfindung der Sprache; die dritte – die doppelte Wirklichkeit; die vierte – die dargestellte Welt. Diese vier Facetten vervielfältigen sich und verschmelzen zu einem Thema: die Infragestellung der Sprache, des Menschen, der Welt.*[18]

A multiplicação dos prefácios e sua inserção de permeio às histórias é uma dentre as muitas inovações poéticas e estéticas propostas pelo autor em *Tutaméia.* Irene G. Simões (1988, p.15) acredita que os prefácios seriam "um primeiro exemplo onde o humor e o tom cômico sustentam não um discurso explicativo sobre a anedota e o neologismo, mas 'estórias' sobre assuntos pertinentes à crítica literária".[19] São "narrados num tom quase coloquial" e "os recursos expressivos da linguagem oral (os ditos populares, a adivinha, as recorrências sonoras) estão presentes" (ibidem, p.16), tanto quanto

18 "Os prefácios têm a tarefa de guiar o leitor e levá-lo a refletir, mas também, ao mesmo tempo, de conduzi-lo ao centro do segredo desses quatro prefácios-estórias: o primeiro – o avesso da linguagem; o segundo – a invenção da linguagem; o terceiro – a dupla realidade; o quarto – o mundo representado. Essas quatro facetas multiplicam-se e se fundem em um tema: o questionamento da linguagem, do homem, do mundo."

19 De acordo com Maria Célia Leonel (comunicação pessoal), trata-se de assuntos relacionados mais à teoria do que à crítica, objeção com a qual temos de concordar.

nas narrativas propriamente ditas. Nesse aspecto, quanto ao caráter de "estória" dos prefácios, note-se que essa opinião é compartilhada por Meyer-Clason (1994a), que os classifica como *Vorwort--Geschichten* (prefácios-histórias).

Segundo Irene Simões, no caso de *Tutaméia*, os prefácios não representam mera advertência aos leitores, aproximando-se do "gênero independente" mencionado por Carpeaux (apud Simões, 1988, p.24), aquele que, "à semelhança de pequenos ensaios, traça reflexões sobre a origem das estórias, a reformulação da linguagem, a posição do escritor". Ao contrário do que muitas vezes ocorre, os prefácios nessa obra apresentam linguagem tão densa quanto a das histórias:

> Cada um deles funciona como uma "fronteira" nos limites do texto, alterando todo um processo habitual de leitura, forçando o leitor a pensar em elementos anteriores à estória. Instaura-se perante ele, o leitor, uma nova percepção do mundo, uma visão lúcida, crítica e poética da realidade. (Simões, 1988, p.26)

Funcionando como verdadeiras molduras, marcam a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice--versa (Uspênski apud Simões, 1988, p.26). Dos quatro prefácios, segundo indica Irene Simões, apenas "Aletria e hermenêutica" é de produção posterior, ou seja, teria sido redigido para fazer parte do volume publicado sob o título de *Tutaméia*: terceiras estórias, enquanto os demais já haviam sido publicados, pelo jornal *O Globo* e pela revista *Pulso*, entre 1961 e 1965.[20] De acordo com Simões (1988, p.29), este é o mais elaborado, importante para a compreen-

20 A edição em espanhol publicada pela Editora Calicanto, de Buenos Aires (com o apoio da Embaixada do Brasil e financiada pelo Banco do Estado de São Paulo), traz o prefácio, intitulado em espanhol "Fideos y hermeneutica", *antes* do prefácio do tradutor Santiago Kovadloff, "Guimarães, Homem-Macho da poesia y las des-aventuras de su traducción", e só então vêm as narrativas. Essa diagramação surpreende, pois estamos habituados a ler os prefácios de *Tutaméia* como parte integrante da obra, mas, de certa forma, se justifica, a partir das considerações de Irene Simões.

são da obra e das inovações do autor, apresentando a posição de um escritor que "mergulha na tradição popular da linguagem e daí extrai os elementos que usará em seus textos, ligando a literatura às raízes profundas do homem".[21]

Nas palavras de Paulo Rónai (1976a, p.195), os prefácios são a profissão de fé ou arte poética em que o escritor, "através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda a arte".

Sobre "Aletria e hermenêutica", afirma ainda Benedito Nunes (1969, p.205):

> [...] penetrante reflexão sobre o humor, focaliza, estudando o mecanismo das anedotas de abstração, o valor do não-senso. O não-senso abeira-nos das coisas importantes que não podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para que falece expressão. Lúdico e revelador, exercita-se, por meio dele, o jogo da linguagem, até o seu extremo limite.

Essa brevíssima incursão pelos prefácios traz-nos, no fio desta discussão, até a ideia daquilo que não pode ser dito, aquilo para o que "falece expressão", assim como à afirmação de que se trata, em *Tutaméia,* de levar o trabalho com a linguagem aos limites do possível, "até o seu extremo limite", o que o crítico paraense sublinha bem enfaticamente. Trata-se, nessa obra, de colocar em cena – em palavra –, em toda sua complexidade, o questionamento da linguagem, do homem, do mundo.

O ensaísta afirma ainda que esse prefácio estabelece não só a perspectiva a partir da qual se encaminham as histórias dessa pri-

21 "Dilthey enfatiza – e, sem dúvida, com razão – que o que chamamos sentido da vida se constitui, muito antes do que toda objetivação científica, no interior de uma visão natural da vida sobre si mesma. Essa visão natural da vida sobre si mesma encontra-se objetivada na sabedoria dos provérbios e dos mitos, mas sobretudo nas grandes obras de arte" (Gadamer & Fuchon, 1998, p.31).

meira parte – "cuja ação transcorre em enredos que se desenredam, nos ajustes de contas e inesperados acertos, que desnorteiam o senso comum" –, como também, e sobretudo, "fixa a hermenêutica, não de cada conto em particular, mas de todos em conjunto – a hermenêutica da estória que há nas estórias" (ibidem, p.206).

Acerca da obra como um todo, Nunes (1969, p.209) toma cada história como uma espécie de veículo da *epoché*, a suspensão de julgamento dos cépticos: "cada estória manteve em suspensão o conhecimento objetivo, o valor utilitário e prático das palavras da língua, para permitir a apreensão em profundidade do mundo, renovado e novamente percebido através de nova linguagem".

A suspensão do conhecimento objetivo, que Nunes identifica como traço básico da configuração narrativa de *Tutaméia*, é o tema de uma das epígrafes do prefácio "Sobre a escova e a dúvida": "Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento (SEXTUS EMPIRICUS)" (Rosa, 1976, p.146), e ganha papel central, para nós, na caracterização da obra. Se as histórias conseguem esse efeito, não é apenas pelo conteúdo, mas, sobretudo, graças à "nova linguagem", como refere Nunes (1969).

Retomemos a questão da presença da história em *Tutaméia*. De acordo com Walter Benjamin (1986, p.40-1), no ensaio "Sobre o conceito de história", o método aditivo do historicismo pode ser caracterizado como aquele que "oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo"; diferentes dele, porém, são aquelas oportunidades revolucionárias que forçam uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da História, e que o filósofo descreve como a "paragem messiânica do acontecer" ou "parada", forma mais frequente no português do Brasil para o alemão *Stillstellung* (cf. Benjamin, 2007) do original, que preferimos deste ponto em diante.

Contemplemos *Tutaméia* sob uma ótica que integre as considerações de Benedito Nunes sobre Guimarães Rosa e de Walter Benjamin sobre diferentes modos de tratar a história. Talvez possamos entender a *suspensão* – do conhecimento objetivo e do valor

utilitário e prático das palavras da língua – como correspondente ao momento descrito por Benjamin como uma *Stillstellung*. Podemos ver sob essa ótica o discurso narrativo de *Tutaméia*, se o entendemos como a cristalização linguística dessa atitude de suspensão do conhecimento, como o momento em que uma tensão, forte e, no seu limite, muda, parece preparar, antecipar ou indiciar um acontecimento histórico.

A *Stillstellung* é um momento ao mesmo tempo positivo, tanto quanto potencialmente explosivo.[22] Ela poderia se materializar discursivamente, e é o que de fato queremos ver aqui, lembrando, mais uma vez, as palavras de Heloísa Starling (1998, p.139), sobre o caso Guimarães Rosa: "brechas, vazios, silêncios – desintegração", e a distaxia, que Suzi Sperber (1982) aponta como característica da frase em *Tutaméia*.

Poderíamos lembrar ainda, movidos pelas ideias de vazio e silêncio – parada –, o artigo de Paulo Rónai (1976a) intitulado "As estórias de *Tutaméia*", em que este identifica como característico da obra *algo que não está* no texto. Essa pode ser uma outra forma de descrever a *Stillstellung.*

Rónai (1976b, p.199 – grifo nosso) atribui esse "algo" a uma inspiração popular e sublinha a importância da sintaxe, renovada, na obra:

> Na realidade o neologismo desempenha nesse estilo papel menor do que se pensa. [...] as maiores ousadias desse estilo, as que o tornam por vezes contundente e hermético, são sintáticas: as frases de Guimarães Rosa carregam-se de um *sentido excedente pelo que não dizem*, num jogo de anacolutos, reticências e omissões de inspiração popular, cujo estudo está por fazer.

---

22 De acordo com Anil Jain (2002, p.60, tradução nossa), "Benjamin concebe, portanto, a parada [*Stillstellung*] – sob determinadas circunstâncias – como um momento de todo positivo, potencialmente 'explosivo'" (*"Benjamin begreift also die Stillstellung – unter bestimmten Umständen – als durchaus positives, potentiell 'aufsprengendes' Moment"*).

Importa não banalizar essa ideia nem atribuir, de modo direto ou mecânico, a uma influência popular as reticências e omissões do bem pesado, calculado e retrabalhado estilo rosiano, exatamente pelo que ele traz em si de literário, de ousadia, de criação, sendo isso, com efeito, o que o torna mais contundente e o que faz o enunciado narrativo soar hermético, de acordo com o que esse mesmo comentário indica. De todo modo, Rónai não afirma que se trata apenas disso, nem nós negamos que o fator apontado pelo crítico faça parte dessa equação.

Mas não se pode esquecer que se trata, com efeito, de uma superação, de estilização, e é aí que reside sua modernidade e se define seu papel revolucionário. Também temos que lembrar que o popular estaria, sim, relacionado ao caráter revolucionário dessa *Stillstellung.* Os trabalhos de Willi Bolle (2002), já referidos, e de João Adolfo Hansen (2000), citado adiante, aliás, enfocam com bastante clareza esse aspecto.

Destaquemos ainda a afirmação de que as maiores ousadias não estão nos neologismos, mas são, antes, de ordem sintática, constatação que para nós se reveste de grande importância. Além de descrever o enunciado narrativo, apontando-lhe a peculiaridade, caracterizando-o, sobretudo, pela ousadia da sintaxe, essa consideração cria um horizonte de expectativa em relação ao texto traduzido: teria ele também ousado? Instiga-nos a investigar como esse aspecto teria sido tratado pela tradução e justifica, assim, o foco que adotamos neste trabalho, que, de certa forma, vai na contracorrente das pesquisas voltadas para a tradução da obra rosiana, em grande parte dedicadas à questão lexical.

Voltemos à reflexão sobre o papel da História e às ideias benjaminianas, para tentar chegar ao sentido das palavras de Guimarães Rosa no bilhete enviado a Franklin de Oliveira, dias depois de uma discussão em que este lhe observara que a primeira frase de *Tutaméia* – "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História" – poderia ser usada por aqueles que o acusavam de esoterismo e de alienação. Escreve Guimarães Rosa (apud Oliveira, 1991, p.185):

> "E, pois, mudando de prosa: / o "A estória contra a História, / você, perjuro de Glória, / acho que não entendeu. / "História, ali, é o fato passado / em reles concatenação; / não se refere ao avanço da dialética, em futuro, / na vastidão da amplidão. / Traço e abraço. João." [23]

A "reles concatenação" dos fatos passados não interessa; são, com efeito, apenas fatos acumulados, a massa homogênea de fatos tomada no encadeamento temporal, na perspectiva historicista. Importa, antes, surpreender as virtualidades daquele momento, a "constelação carregada de tensões" (Benjamin, 1986, p. 41), o avanço "na vastidão da amplidão", destruir mesmo o contínuo da História, ou ainda captar a História imanente, incluindo-a na dinâmica interna da obra. É exatamente essa tensão que Guimarães Rosa traduz em sua linguagem revolucionária/reacionária, marcando-a de vazios e silêncios, introduzindo a distaxia, rompendo a frase, indo aos "extremos limites" da legibilidade.

Nesse sentido, também, vale notar que

> [...] os que melhor traduzem os motivos sociais e históricos não são aqueles que retratam de maneira escrupulosamente exata os acontecimentos, mas sim aqueles que exprimem o que falta a um grupo social, que mostram as possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos, e tentam assim fazer com que as virtualidades inerentes a uma época passem da potencialidade ao ato. (Freitas, 1989, p.115)

Destaquemos "exprimir o que *falta* a um grupo" e cotejemos com o que afirma João Adolfo Hansen (2000, p.39) a respeito da linguagem de *Grande sertão: veredas*: ao mesmo tempo que, por sua "ilegibilidade" e inovação, designa a ausência de uma efetiva comunidade de linguagem, a linguagem de Guimarães Rosa é

---

23 Transcrevemos as aspas tal como se encontram no texto de Franklin de Oliveira (1991, p.185).

também afirmação da urgência de uma nova comunidade de base linguística, "a busca de uma linguagem comum neste sertão que é Brasil". A leitura de Hansen sublinha também a falta, a ausência, o vazio e a busca, a necessidade de ousar.

Com isso, contamos com referências que permitem contextualizar alguns aspectos da criação rosiana: o experimentalismo linguístico, o abeirar-se da ilegibilidade que emergem da frase "detonada", a *Stillstellung*; são indicativos importantes, sobre como a obra de Guimarães Rosa tem sido lida; são os alicerces que a sustentam, sobre os quais se erige, sem os quais pouco restaria a ser reconhecido dessa criação.

Tutaméia e o mito como discurso: novas pontuações da crítica

Sobre o conjunto da obra de Guimarães Rosa, afirma Alfredo Bosi (1994, p.487) que é um "constante desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem à esfera do lúdico e do mítico". Que *Tutaméia* se distancia dos modos convencionais da narração, não há dúvida alguma: basta abrir o volume ao acaso e deitar vistas a qualquer frase de qualquer uma das quatro dezenas de narrativas ou dos quatro prefácios.

Quanto ao mítico, retomemos o conceito de mito proposto por Northrop Frye (1973). Classificando a ficção de acordo com a força de ação do herói, com base em Aristóteles, o teórico aloca, num primeiro plano, as histórias que têm como herói um ser divino, superior aos homens e a seu meio, e afirma que a história sobre ele será um mito, "no sentido comum de uma estória sobre um deus" (ibidem, p.39), situando-se, porém, fora das categorias literárias propriamente ditas.[24] Tomamos esse conceito como um marco ini-

24 Na outra extremidade, no modo irônico, está o herói que é inferior em poder e inteligência a nós mesmos. Entre a primeira e a última, já nas fronteiras da literariedade, estão a "estória romanesca", na qual o herói é humano, mas suas ações são maravilhosas, e em que se passa do mito propriamente dito para

cial; a partir dele, vejamos como o elemento mítico tem sido discutido por alguns estudiosos da obra rosiana.

Eduardo Coutinho (2002, p.112-21), em "O *logos* e o *mythos* no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*", identifica como um dos principais eixos da ficção rosiana a coexistência de dois mundos, o universo mítico-sacral e o lógico-racional, argumentando que nela "todo tipo de construção dicotômica, excludente, é posto em xeque" e que elementos aparentemente opostos, "como o *mythos* e o *logos*, coexistem em intensa e constante tensão" (ibidem, p.113). Observa que, se o mito está presente em cada aspecto do *Grande sertão: veredas*, a ponto de constituir um dos elementos fundamentais de toda a narrativa, em momento algum ele adquire autonomia, pois é dependente da visão de mundo do homem do sertão, e é tratado como "produto da relação do indivíduo com o mundo, produto da interpretação humana, e consequentemente, como elemento da cultura representada no romance". Afirma o autor que o *mythos*, na obra de Rosa, "não é um elemento *per se*, mas parte do complexo mental do sertanejo" (ibidem, p.117), e não excluiria a presença da lógica racionalista, que estaria com isso apenas relativizada.

Esse texto exemplifica o tratamento dado à questão do mito na maior parte dos trabalhos a ela dedicados,[25] a começar daqueles que, numa visada por vezes um tanto ingênua, se dedicam a uma interpretação exclusivamente místico-esotérica da obra rosiana – não que seja este o caso de Coutinho, claro está. Dele gostaríamos

---

a lenda, o conto popular, o *Märchen* e suas filiações e derivados literários; o modo imitativo elevado, da maior parte da epopeia e da tragédia, cujo herói tem autoridade, paixões e poderes de expressão maiores que os nossos; e o modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realista, em que o herói é como um de nós (Frye, 1973, p.40).

25 Na análise de narrativas de *Sagarana* que empreendemos em trabalho anterior (Seidinger, 2004), também foi essa, de certa forma, a perspectiva que adotamos, demonstrando, por exemplo, que em "Conversa de bois" a associação do carreiro Agenor Soronho ao demônio, característica de uma visão de mundo mítica, se deve à visão do menino Tiãozinho, pois, embora apareça em enunciados que estão a cargo do narrador, a focalização parte do menino.

de destacar a constatação, no texto rosiano, de uma tensão gerada pela *coexistência de opostos* que não se conciliam e da *recusa de uma tomada de posição* que possa ser excludente, visada que se mostra realmente bem frequente na fortuna crítica dedicada a Guimarães Rosa, assim como a afirmação de Coutinho de que o mito não é um elemento *per se,* fazendo parte, antes, do complexo mental do sertanejo – ideia que nos parece importante discutir, e o que faremos adiante.

Na perspectiva das relações entre mito e tradição popular, Walnice N. Galvão (1978) analisa, por exemplo, em *Mitológica rosiana*, a presença, em "Meu tio, o Iauaretê", de um mito de origem do fogo, associado ao culto do jaguar disseminado pelas Américas; os símbolos da margem, do rio e da canoa n'"A terceira margem do rio"; a questão dos emblemas, de remota origem, medieval, n'"A hora e vez de Augusto Matraga". Entretanto, perspectiva diferente – e neste momento, para nossos objetivos, mais produtiva – pode ser observada em outros estudos que tratam do mesmo tema.

Em posição como que de transição para o que se mencionará mais adiante, encontra-se o ensaio de Ivan Teixeira (1997-1998) intitulado "Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro)". Nele, acerca de "Campo geral", novela de *Corpo de baile* (1956), o autor aponta para a construção de uma fábula singular, caracterizadora da realidade única de Miguilim: "a novela não se propõe como o relato de uma ação, mas como um mito, no sentido de *exploração poética de uma situação* carregada de significado transcendente" (ibidem, p.103 – grifo nosso). Note-se que aqui se destaca mais o sentido de "narração" do que o de "trama", de "enredo" (Frye, 1973).

Teixeira (1997-1998, p.104) refere-se ao conceito de mito elaborado por W. Y. Tindall: mito seria

> [...] uma narrativa meio onírica, em que se investigam problemas pessoais em íntima conexão com a sociedade, com o tempo e com o universo. Ao unir a realidade com a imaginação, o consciente com o inconsciente, o presente com o passado, o homem com a natureza –

a narrativa mítica arca com a função básica de organizar a experiência humana.

O mito pode ser entendido, nessa perspectiva, como "uma maneira primitiva de transformação da natureza em cultura, de conversão do mundo em discurso" (ibidem). Nota-se aqui, já, uma visão do mito não só como elemento da cultura representada no texto, do complexo mental do sertanejo, como conjunto de crenças, restrito ao *ethos* das personagens: é enfatizado o aspecto do mito como narrativa, como *discurso* que organiza a experiência.

Ressalte-se também a referência ao tempo: digna de nota, a nosso ver, é a menção à diacronia, passado-presente, uma vez que, quando se fala em "tempo mítico", via de regra, o que prevalece é a ideia de um tempo circular, presente eterno, o eterno retorno,[26] em detrimento de uma ideia de tempo como transformação, mudança, passagem.

Mais longe, mais fundo no universo da criação literária propriamente dita, vai Benedito Nunes (1998, p.33-40), que, em "O mito em *Grande sertão: veredas*", refere-se a um "estilo mítico de contar, que começa na poesia para acabar no mito", para o qual teriam apontado, nos extremos da literatura ocidental, tanto Homero quanto Tolstoi: "É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, conte-nos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético: o alastramento, na linguagem, do longínquo, do distante, do invisível" (ibidem, p.33).

Poesia e mito dão-se as mãos em *Grande sertão: veredas*; mas não se trata da presença de um mito de referência, apenas: "essas formas se implantam no romance ao rés mesmo da narrativa", na medida em que se constrói uma "perspectiva mitomórfica, que lhe permite expandir-se poeticamente" (ibidem, p.34). É nesse sentido que, no romance, qualquer coisa é um signo:

26 Veja-se, como exemplo disso, a afirmação de Benedito Nunes (1988, p.25), citando em parte Paul Ricouer: em certas narrativas, como *A montanha mágica* ou *À la recherche du temps perdu*, "'nos confins entre fábula e mito', a arte de narrar alcançaria um de seus limites: o tempo repetitivo do mito, que parece anular o quase-passado da Ficção".

> [...] nada haveria nesse mundo, tomado pelo universalismo mítico ocultista; nem movimento nem gesto nem coisa ou palavra que não derivasse para o mito. Dir-se-á, também, com razão, que, em *Grande sertão: veredas*, o mundo natural terá sido expulso, denegado. Segundo esse romance mitomórfico, jamais se poderia descrever *a priori* um mundo natural, em que, seja de maneira paulatina ou repentina, o mito se implantasse. Em tal caso extremo, o mundo natural só se manifestaria *a posteriori,* já mitificado. (ibidem, p.37)

Benedito Nunes (1998, p.37) relaciona tal perspectiva à visão mitomórfica do mundo postulada por Martin Heidegger, nos ensaios tardios: "Como residência humana, o mundo que podemos habitar pede, ao mesmo tempo, os dois adjetivos: 'mítico' e 'poético'. [...] No mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão". Em *Grande sertão: veredas*, conclui o ensaísta, é o mito que, arrebatado pela palavra poética, responderia pelo abalo estético do leitor.

Aqui, de modo bem claro, o mito perde o caráter de motivo, de conteúdo, para elevar-se ao estatuto de processo interno, intrínseco, não mais como parte, apenas, do complexo mental do sertanejo, conforme propõe Coutinho (2002) no artigo referido. Essa leitura, que vê no mítico parte constitutiva do modo de ser do texto, relaciona-se à de Bosi (1994, p.487), que citamos mais uma vez: "a obra rosiana é um constante desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem à esfera do lúdico e do mítico".[27]

O mito aparece, como chave de leitura, na análise que Benedito Nunes (1969, p.203) faz de *Tutaméia*, na abertura de um artigo que leva o nome da obra: "são casos exemplares, a modo de diversa figuração de fábula ou mito [...] se por mito entendermos, respeitando a etimologia, história que personaliza verdades ou princípios essenciais" e, em sua conclusão: "São episódios de divina e altís-

27 Note-se que o crítico, de certa forma, contrapõe o mito, ou a narração ao modo do mito, à narração convencional.

sima comédia, mito em que nos compreendemos sem nada compreender" (ibidem, p.210).

A "matéria contingente e vária desses casos e aconteceres – *tutaméias, tutameíces*" é a matéria de que se faz a vida, de "conteúdo esparso e amorfo" (ibidem, p.204 – grifo do autor). Nunes destaca, a par do motivo das histórias, o *comique des mots*, acompanhamento e reforço do clima de comédia – termo que tem o sentido de "ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças" (Langer apud Nunes, 1969, p204). Arrola, além dos neologismos, as locuções e os provérbios, modificados pela inversão de termos e pela transposição de significados ou criados pelo escritor, criação que se dá como réplica à imaginação popular e ao folclore. Assinala que o jogo da linguagem é levado ao extremo do paradoxo, em um "confronto exaustivo com o mundo e a existência", e a linguagem se transforma em "meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito" (Nunes, 1969, p.209).

A vida, em *Tutaméia*, assim como para Riobaldo e sua didática, totaliza-se como relato no tempo, e que ao tempo consome (ibidem, p.210). O mito é, na obra, "testemunho daquela admiração pelas coisas, que move a inteligência a tentar compreender o que elas têm de incompreensível", impondo-nos "a desejável, mas não possível, compreensão do mundo e da existência" (ibidem, p.204). É fundamentalmente na linguagem da obra – incompreensível, como o crítico não se cansa de enfatizar – que o mito se deixa capturar:

> O relato que o Geralista de si mesmo fez, encaixou-se noutro maior texto, o da *escrita das coisas*. Tudo então, desde que à linguagem se translade, possui sentido, mesmo sendo incompreensível. Afirma-se, com isso, a fé na linguagem, que é maneira de afirmar, acima dos contrastes, das situações particulares e das vidas pequenas e insignificantes, a fé no que há. (ibidem, p.210 – grifo nosso)

Esse ponto de vista, que traz o mito para o centro da cena narrativa, é compartilhado por João Adolfo Hansen (2000), conforme se pode observar nos trechos apresentados a seguir, selecionados ao

longo de seu estudo intitulado *O o*: *a ficção da literatura em* Grande sertão: veredas, e que preferimos transcrever, literalmente, não só para preservar as peculiaridades de sua dicção, mas também porque parecem englobar diversos aspectos que vimos tentando discutir ao longo deste trabalho, com base em distintas pontuações da crítica. Que eles falem por si, e com elas dialoguem:

> Espécie de Macunaíma a sério, por sua boca [de Riobaldo] passa o mito como vontade de fundar uma origem a partir da qual representações imaginárias, formações ideológicas se intertextualizam e, fazendo-se como fala, dão-se como *história na estória*. (p.34 – grifo nosso

> Tal recusa ou negação [da lógica, do racionalismo] na abordagem do "sertão" indiciam, porém, algo mais firmemente encravado em seu projeto, e que não se deixa determinar como contrário do "racionalismo", apenas como seu avesso algo primitivo e caótico, o que implica, em compensação, valorização mítica do "arcaico" ou do "atraso": observam-se em Rosa, sempre, as marcas de uma afirmação, ou princípio afirmativo, não sendo ele autor regressivo, ainda que tanto recorra ao mito e ao arcaico. (p.36)

> Rosa efetua a passagem de um tempo petrificado do signo para um tempo outro, o do seu texto [...] *re-historizando imaginários de usos produzidos como enunciação*. Nisso nada há de mágico ou misterioso, embora exista muito de mítico. (p.65 – grifo nosso)

> O mito, o passado, o arcaico, a metafísica não consistem num efeito positivo que espera a identificação e a adesão cúmplice do leitor: não estão instalando *nada*, pois dão-se como máquina mítica de singularidades nômades. (p.66 – grifo do autor)

> Certo é que muitos leitores de Rosa assim o entenderam – *mítico, místico, metafísico* – sendo isso um dos possíveis de seu texto. (p.71 – grifo do autor)

> A escritura de Rosa é a evidência de um saber dos signos; como tal, é produtora de *efeitos de imaginário mitológico* (como a (des) crença em Deus ou no Diabo, sua invenção). [...] A escritura de Rosa é um dispositivo cujo regime consiste em transformar e transpor os vários usos e as várias imaginações petrificadas do signo, reconvertendo-os na combinatória do texto, submetendo o mitológico a uma derivação que o reconverte em multiplicidade também de efeitos míticos. (p.72 – grifo nosso)

O mito seria mais um dentre muitos efeitos de sentido do texto. Mais adiante, é possível localizar algumas das referências do ensaísta, em considerações que também são esclarecedoras e relevantes para nossa reflexão:

> [...] "metáfora da história", para usar a expressão de Vico, o discurso mítico é paralelo ao objeto, pois se faz à medida que se conta. (p.160)
>
> Como na fala do mito a linguagem faz o que diz, mimetizando-se, ela afirma-se como retorno à indistinção primeira, como escreve Genette no rastro de Schelling. Daí ser o discurso mítico, antes de tudo, intralinguístico e parecer natural: a linguagem que diz a origem confunde-se com a revelação da origem da linguagem. [...] o discurso mítico transgride a ordem da linguagem e, na polissemia produzida, é impossibilidade de uma palavra totalizante. (p.161)

A transgressão da ordem da linguagem, indo aos "extremos limites", a impossibilidade de uma palavra totalizante, o indecidível; o discurso como metáfora da história, a aparência de natural (sem sê-lo, todavia; muito pelo contrário), entre outros, são percepções e efeitos produzidos pelo discurso narrativo rosiano, notados também por outros críticos e que, se se referem aqui a *Grande sertão: veredas*, também dizem muito sobre o que ocorre em *Tutaméia*. Abordando as relações entre tempo e mito, Hansen (2000, p.162 – grifo nosso) nota: "trata-se de considerar o mito efetuado pelo texto, como articulação do figural no discurso, *não como fonte*":

> No texto de *Grande sertão: veredas,* assim, *o mito não é só conteúdo, antes a sintaxe mesma* da fala de Riobaldo, fala que aparentemente é diferida como um segundo de um passado situado quase fora do tempo, remoto que foi; sua função, contudo, é mais interessante: o mito é um passado vivido como um futuro. (ibidem, p.169-70 – grifo nosso)

Operando pela diferença, reescrevendo a língua, a linguagem de Guimarães Rosa encena a "ficção da ficção", em que a literatura de ficção é a ficção da literatura (ibidem, p.187), e aí se situa, como efeito, como sintaxe e trabalho com o tempo, o mito como discurso – "formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível" (Rosa, 1976, p.5).

Retome-se o estudo de Suzi Frankl Sperber (1982) já citado, *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, em que a autora estuda o fenômeno da organização da linguagem ao longo da obra do escritor. Um conceito ali explorado tem se mostrado fundamental para nosso entendimento do que ocorre no discurso narrativo de *Tutaméia* e pode nos auxiliar sobremaneira na tarefa de procurar equacionar algumas das dificuldades que ele oferece à tradução.

Na introdução a seu trabalho, intitulada "O signo e a abertura do sintagma", a autora apresenta as bases em que funda sua pesquisa e descreve um processo de "abertura do sintagma", que consiste na "dificuldade de atribuição de sentido a uma palavra ou a um conjunto de palavras graças a uma estratégia de distaxia – isto é, afastamento dos termos, desvio de sua ordem e organização convencional" (ibidem, p.7). Se esse processo caracteriza toda a produção rosiana, aplica-se sobretudo a *Tutaméia*; e a autora também vê nessa obra, como outros estudiosos, uma situação-limite. Importa ainda destacar que

> [...] a abertura do sintagma, que abre um hiato entre signo e signo, entre sintagma e sintagma, poderá ser articulada (e, pois, preenchida) pela referência a um intertexto explícito ou implícito. Explícito, ele é um tema [...]. Implícito, ele serve como substrato naturalizado. (Sperber, 1982, p.9)

O "hiato entre signo e signo" aqui referido, a *distaxia*, parece--nos ser a via encontrada pelo discurso narrativo, em *Tutaméia*, para fazer frente à necessidade de representar linguisticamente a *Stillstellung*. Ou seja: para operar a suspensão do conhecimento objetivo e poder dizer-se como metáfora da história, o discurso se organiza como discurso mítico, e a base para tanto – se não a única, mas a principal – é a estratégia da distaxia, que será seu diferencial e nos parece estar nas origens do que lhe permite superar o regionalismo e atuar como poderoso elemento no papel de transculturador atribuído a Guimarães Rosa.

Tendo em vista as referências e a linha de pensamento que temos seguido, é possível pensar que, no caso de *Tutaméia*, o intertexto implícito é o mito, funcionando como o "substrato naturalizado" a que se refere Suzi F. Sperber (1982), não apenas como "fonte". Pensamos tratar-se aqui, exatamente, e em toda a sua potência, do mito como "processo narrativo" (Bosi, 1994), do mito como "narração" (Frye, 1973), do mito "ao rés da narrativa" (Nunes, 1998), "máquina de singularidades nômades", "articulação do figural no discurso" (Hansen, 2000). Bem distantes estamos, neste ponto, daquela primeira definição de mito referida no início desta seção e que toma o mito como história sobre um deus.

Parece importante nos questionarmos, com base nessas considerações, e à parte as inevitáveis alterações na transposição do texto literário para outro idioma, se a tradução conseguiu manter intacta, no texto narrativo de *Tutaméia*, a caracterização do discurso narrativo da obra anteriormente esboçada. Tendo em mente aquilo que afirma J. A. Hansen (2000), na esteira de Lyotard, se se trata, em Guimarães Rosa, de um *figural* que se efetiva no discurso, é necessário verificar se essa dimensão se encontra preservada no texto da versão alemã. Entretanto, parece-nos grande, em vista de tudo o que vem sendo dito, a possibilidade de um "des*figura*r-se" com a tradução. Nesse caso, restaria investigar o que se coloca nesse lugar, se é que algo se coloca aí.

Cremos com isso ter-nos aproximado um pouco mais de uma resposta, ainda que provisória, à proposta de Jakobson (1970), que

nos coloca em busca da "mensagem" e dos valores da obra sobre a qual repousa uma tradução que se queira investigar.

O discurso da narrativa e a tradução

Tendo em vista o objetivo de abordar as relações entre a enunciação narrativa, a focalização e a diegese em *Tutaméia* e em sua versão no idioma alemão, duas linhas de força fundamentais cruzam-se no embasamento teórico necessário para levar a termo esse trabalho: uma que se volta para o discurso da narrativa e outra que se dirige à questão da tradução propriamente dita.

Idealmente, pensávamos, seria necessário apoiarmo-nos em trabalhos que já estivessem fundados na interface desses terrenos; entretanto, nos primeiros momentos, tivemos dificuldade de localizar referências no cruzamento desses dois campos. Desse modo, em busca de um referencial que se mostrasse útil para os objetivos a que nos propúnhamos e pudesse lançar alguma luz na direção da hipótese inicial do trabalho, foi preciso seguir várias sendas no campo dos estudos da tradução, novo para nós; entretanto, os resultados não nos pareciam plenamente satisfatórios. As questões prático-metodológicas, sobretudo, continuavam a descoberto, preocupando-nos. Continuamos a busca e, num segundo e feliz momento, localizamos alguns trabalhos que iam na mesma direção que o nosso e que, antes de tudo, mostravam a validade de se pensar acerca da tradução do texto literário lançando mão, ao mesmo tempo, da narratologia.

O principal referencial teórico de que lançamos mão é o das propostas de análise do discurso narrativo, que impulsiona a pesquisa desde seus momentos iniciais. Por sua operacionalidade e produtividade, adotamos a narratologia, a partir do *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette ([1984?]). Desse mesmo autor, tomamos alguns conceitos desenvolvidos, ainda que muito sumariamente, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (Genette, 2006), relacionados à questão da tradução, de que ele não se ocupa na outra obra

citada. Considerações de Denis Bertrand (2003) nos *Caminhos da semiótica literária* embasam também a perspectiva aqui adotada.

No que se refere aos estudos tradutológicos propriamente ditos, utilizamos uma ferramenta que parte de uma abordagem de superfície das relações entre o texto original e o texto da tradução, o modelo descritivo das modalidades da tradução (Aubert, 2006).

Outra referência importante em nossa pesquisa é a tese intitulada *Translation and narration: a corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf*, de Charlotte Bosseaux (2004), defendida junto ao Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Londres. Esse trabalho destaca-se justamente porque é um dos poucos que pudemos localizar no cruzamento dos dois campos que nos interessam, o da narratologia e o da tradução. Entretanto, ele emprega metodologia muito distinta da nossa, baseada em ferramentas computacionais, e sua relevância, em termos concretos, está relacionada, sobretudo, ao fato de que permite uma visada ampla e consistente do estado da matéria no que diz respeito ao embricamento entre os dois campos estudados. Nele localizamos o conceito de *voz* do tradutor, tomado a Theo Hermans, ponto em que começa a ganhar respaldo teórico a possibilidade de falarmos em "enunciação tradutória".

Conforme o título indica, a confluência entre narratologia e estudos da tradução também é o centro do artigo *Narratology meets translations studies, or, The voice of the translator in children's literature*, de Emer O'Sullivan (2003). Esse trabalho, apesar de sua brevidade, tem papel relevante no embasamento teórico de nossa pesquisa. O título desses trabalhos, sobretudo o do último, indica que o encontro desses dois campos é algo que se promove nesses estudos, mas não em (muitos) outros; ou seja, parece indiciar um esforço em fundar realmente um novo momento, um novo caminho para a leitura do texto em tradução, a partir dos estudos da narrativa.

Se isso, de um lado, reforça positivamente nossa escolha para esta pesquisa, por outro lado, indica também que não é possível contar com um amplo corpo de referências já estabilizado e con-

solidado. Observe-se ainda que nosso interesse não se esgota na questão teórica e que o escritor e sua obra são nosso primeiro motor, não restando muito tempo para uma discussão mais aprofundada, no nível teórico propriamente dito; não obstante, por força das leituras e reflexões delas decorrentes, por conta também dessa mesma escassez de referências, sentimo-nos levados a fazer algumas sugestões também no âmbito da teoria, no cruzamento dos dois campos teóricos, ressaltando que nos parece ser este um tema muito promissor.

Prova disso é o artigo de Eduardo Ferreira (2005) intitulado, não sem ironia, "A falta que não faz a crítica da literatura traduzida", em que o articulista constata a inexistência de uma crítica da tradução que leve em conta não apenas o original, mas também o texto traduzido: "Existe todo um campo quase inexplorado na crítica da literatura traduzida", afirma Ferreira (2005), provavelmente referindo-se à crítica da grande imprensa. Mas esta, de uma forma mais ou menos direta, com este ou aquele grau de profundidade, vincula-se àquela praticada e difundida no âmbito acadêmico. De acordo com Ferreira (2005), a crítica da tradução envolveria "aspectos práticos, quase incontornáveis".

Alguns aspectos devem permanecer incontornáveis, uma vez que investigar a enunciação tradutória toca questões subjetivas realmente irredutíveis, assim como permanecem, de resto, intocados certos aspectos da escritura do original, da fatura da obra de arte em geral, do sujeito, no campo dos estudos linguístico-literários. O que temos isoladamente são, e serão sempre, tentativas, aproximações, hipóteses. Mas tais aspectos, com o avanço da teoria, devem poder ser investigados com segurança, acuidade e detalhamento cada vez maiores. "Sendo realista, parece não haver mesmo como ser diferente", lamenta Eduardo Ferreira (2005), mas dessa colocação fatalista somos obrigados a discordar. Basta observar a evolução ocorrida no trato com a questão da autoria do texto literário, por exemplo; superada certa visão redutora, meramente biográfico-psicologicizante, que tantos esforços custou aos estruturalismos reverter, cremos que também no que se refere ao autor da tradução

muito ainda pode e há de ser construído. É fundamental também que se busque relacionar os níveis micro e macrotextual ao se tratar da tradução. Salvo engano, entretanto, isso não tem sido feito com a frequência que nos parece necessária.

Discutindo a importância da delimitação do objeto na pesquisa científica e, especificamente, a pesquisa em tradução, outro estudioso, Mário Ferreira (2005, p.1170), identifica a existência de dois polos: um ocupado pelas teorias que postulam a impossibilidade formal e lógica da operação tradutória, condenando-a ao fracasso; outro, pelas que lhe conferem plena legitimidade linguística.

O autor reconhece, em ambas as argumentações, forte grau de consistência, ou coerência de princípios, e argumenta que esse aparente paradoxo se deve ao fato de que elas partem de um recorte de objeto diferente, de grandezas diferentes, que vão da palavra ao texto, passando pela frase. Acredita, entretanto, que a grandeza própria da operação tradutora é o *texto*, uma vez que as palavras não existem por si mesmas, e sua existência estabelece-se na dimensão textual, relacional; que não é possível tornar equivalentes palavras de dois idiomas e que, na tradução, emulam-se as relações que as palavras mantêm com outras palavras (ibidem, p.1172): "Como as relações travadas pelas palavras, no âmbito dos textos, apresentam grau maior de abstração do que o da unidade signo-referente, constituem elas sistemas passíveis de maior grau de reconstrução no discurso da tradução" (ibidem, p.1173). A tradução da palavra seria impossível, mas não a do texto. Para assinalar categorias inscritas na rede textual da obra, seria permitida ou desejável até mesmo a inclusão de palavras não referidas explicitamente no texto – anátema para a orientação signo-palavra (ibidem, p.1175).

Se é legítima a inclusão de palavras pela tradução, não nos cabe julgar agora, abstratamente. O fato é que a questão da (im)possibilidade da tradução de *Tutaméia* foi o que nos lançou a este trabalho. Se traduzir uma só palavra é, a rigor, impossível, o que dizer de traduzir todo o livro, sobretudo uma obra como *Tutaméia*?

De todo modo, a obra foi traduzida, a edição alemã existe (como também em espanhol e em francês). Por isso, essa distinção de Fer-

reira é-nos útil, pois equaciona a questão da traduzibilidade vinculando-a a uma grandeza específica, a do texto.

Traduzir a palavra "tutaméia", se foi considerado como hipótese, foi algo que não ocorreu, no caso da versão alemã. "Tutaméia" não se traduz, por impossível, mas a obra *Tutaméia* sim. Esse é um exemplo concreto daquilo que Ferreira afirma.

Temos de concordar com a ideia de que as palavras ganham sentido apenas em *relação*, e também com a necessidade de que a rede textual da obra, sua significação maior, seja observada – ao fim e ao cabo, a mensagem e os valores de que fala Jakobson (1970). Nesse ponto, reside a possibilidade de reconstrução da relação entre as palavras pelo discurso da tradução, num nível além do da correspondência palavra-palavra. O modelo descritivo das modalidades de tradução de Aubert (2006) assinala o fato de que a tradução palavra por palavra é apenas o começo, porém este é um percurso que, queiramos ou não, tem na palavra seu ponto de partida e de chegada.

Nos *Elementos de lingüística para o texto literário*, Dominique Maingueneau (1996, p.2) relembra-nos: "não existe protocolo de análise universalmente válido". No âmbito metodológico, estamos alertados para o risco, assim como para a inutilidade ou mesmo para a impossibilidade, da aplicação de modelos rígidos de análise, *prêt-à-porter*, à obra literária e para a importância de se tratar o enunciado narrativo em sua *singularidade*.

Em si mesma, essa afirmação não traria nada de muito novo; afinal, cada obra é única, e assim deve ser tratada. Porém, no caso da tradução, trata-se realmente de uma única obra? A tendência a ler os dois, o texto na língua-fonte e o texto na língua-alvo, como sendo um só, a partir de um mesmo protocolo de leitura, parece ser quase incontornável. Nesse contexto, tudo aquilo que no texto-alvo não corresponder exata e biunivocamente ao texto-fonte passa a ser tomado por erro. Entretanto, sabemos que uma correspondência perfeita, ideal, é algo da ordem do impossível.

Ao concordamos com a afirmação de que não existe um protocolo de análise universal, podemos crer de antemão que também se faz necessário ler a tradução a partir de um protocolo de leitura

que lhe seja tão específico quanto possível, capaz, pelo menos, de retirar o manto da invisibilidade que ainda hoje recobre o tradutor e confere caráter secundário, menor, ao discurso narrativo que ele erige. Entretanto, uma outra questão se delineia: divisar os limites dessa especificidade. De qualquer forma, não haveria como negar que o enunciado narrativo do texto traduzido é, por definição, um *outro* enunciado, distinto daquele do texto em seu idioma original.

Num dos extremos do *continuum* dos modos de leitura da tradução, estaria aquela posição que se contenta em buscar no texto-alvo erros de tradução, numa leitura baseada frequentemente em critérios subjetivos de interpretação do texto de partida, muitas vezes discutíveis. No outro, aquela que concederia ao tradutor mais autonomia e um papel mais fortemente autoral, como condição para que ele possa ser reconhecido pela importância do trabalho que realiza, como a dos escritos da desconstrução.

Dentro desse espectro, a perspectiva aqui adotada procura acolher os novos efeitos de sentido criados pelo texto traduzido, evitando tomá-los de antemão como erro, pois, antes de tudo, eles também significam. Afinal, num cenário caracterizado pela crença na impossibilidade de determinação do sentido único e pela importância atribuída à interpretação, ao papel do leitor, para não dizermos daqueles que veem no papel do leitor uma supremacia quanto à determinação do sentido, é possível falar em "erro de tradução"? Em Arrojo (1993, p.19), lemos, por exemplo, que

> O significado não se encontra para sempre depositado no texto, à espera de que um leitor adequado o decifre de maneira correta. O significado de um texto somente se delineia, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade cultural – a "comunidade interpretativa" [...] em que é lido.

Essa observação relaciona-se a um dos princípios que norteiam *ab ovo* nosso trabalho, ligado à intenção de evitar o julgamento da

tradução, apenas em termos de "acerto" ou "erro", o que poderia limitar o alcance da discussão, elevando os riscos de uma banalização do problema em foco, que é bem mais amplo. Entretanto, conforme Marcos Siscar,[28] importa abordar esse problema a partir da perspectiva dessa referida comunidade interpretativa. Ou seja: considerariam outros tradutores de textos literários, na interface português-alemão, nessas mesmas circunstâncias, nessa mesma época, uma determinada ocorrência, digamos, discordante, como erro? Se existe a probabilidade de uma resposta afirmativa, seria preciso tomar tal ocorrência como erro.

Contudo, numa perspectiva como a nossa, basicamente voltada para a análise do discurso narrativo, que enfoca questões fundadas exatamente pela tomada da palavra, pela enunciação narrativa, interessam, sobretudo, os efeitos gerados pelas escolhas do tradutor.

E se nos é dada a possibilidade de eventualmente considerar uma escolha como "errada", é apenas porque podemos confrontá-la com o texto-base, possibilidade de que o leitor ordinário da tradução em geral não dispõe. Afinal, se ele pudesse ler português, não leria a versão alemã da obra: priorizaria o texto original. Os efeitos das escolhas do tradutor atualizam-se para esse leitor de forma absoluta, definitiva, uma vez que ele não pode efetuar comparações e, portanto, não se dá conta de que poderia ter sido diferente. Esse leitor não atenta para os (eventuais supostos) erros, e o discurso narrativo é aquele à sua disposição; os efeitos de sentido gerados pelas escolhas do tradutor são desencadeados pelo texto que tal leitor tem diante de si. Assim, parece-nos mais produtivo pensarmos, na perspectiva de uma semiótica da leitura, nos *efeitos* dessas ocorrências, com base na relação história-discurso, termos tomados aqui no sentido genettiano.

---

28 Comunicação pessoal. Agradecemos a disponibilidade do professor Marcos Siscar (Unesp/SJRP) durante o VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Unesp/Araraquara; agosto de 2006), que gentilmente nos atendeu para discutir alguns pontos de nosso trabalho, embora essa discussão não estivesse prevista na programação do evento.

Conforme Francis Aubert (2003, p.18) no prefácio à correspondência entre Guimarães Rosa e Meyer-Clason, a tradução pode ser tida como uma ferramenta privilegiada de crítica textual, tanto da reescrita que é quanto da escrita original de que ela parte. Vale notar que o vocábulo "tradução", aqui como em muitos outros contextos enunciativos, pode ser entendido tanto como o processo de verter um texto a outro idioma como o resultado, ou seja, o texto resultante desse processo. Assim, entender a tradução como ferramenta para a crítica afeta tanto a posição do tradutor como crítico do texto que ele traduz quanto a daqueles que se relacionam, como leitores, com o produto de seu trabalho.

Paulo Rónai (1981, p.31), com respeito a essa primeira posição, acredita que, "na realidade, a tradução é o melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito", lembrando que figuras como Goethe, Mérimée, Baudelaire e Rilke não teriam se dedicado à tradução, muitas vezes com prejuízo da própria obra, se a tarefa do tradutor não tivesse em si mesma uma compensação, além da financeira, e afirma ainda que a maneira ideal de ler e absorver integralmente uma obra-prima é traduzi-la (ibidem, p.171). Haroldo de Campos (apud Arrojo, 1993, p.52-3 – grifo do autor), ao comentar sua tradução de um poema de Maiakóvski, afirma: "Foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema, [...] uma leitura verdadeiramente crítica". Posição semelhante expressa Gregory Rabassa (apud Arrojo, 1993, p.53): "Sempre achei que a tradução é, em essência, a leitura mais próxima que se pode fazer de um texto".

"A melhor", "a leitura mais próxima", "maneira ideal de ler", "o único exercício realmente eficaz": tamanha ênfase nas capacidades da tradução de penetrar no texto e acessar seu sentido parece muito promissora. Entretanto, lembremos que, acerca da leitura em si, ninguém, nenhuma teoria ou método, nenhuma hermenêutica poderia hoje advogar para si a prerrogativa de ser a maneira ideal e eficaz de ler. Teria realmente a tradução tal poder?

Tais afirmações trazem como pressuposto a ideia de que a operação tradutória, por si só, garantiria uma adequada e fidedigna

leitura do texto sobre o qual ela se debruça, o que não corresponde aos fatos observados na prática. Entretanto, não podemos deixar de considerar a leitura do texto em tradução como *uma* das possibilidades de o leitor se aproximar da obra.

Se a narratologia, assim como outras abordagens do texto literário, é válida para nos aproximarmos do texto rosiano em português, fornecendo um sólido referencial teórico para a leitura da obra literária em seus múltiplos e interdependentes aspectos, ela por si poderia, da mesma forma, embasar a leitura do texto na língua-alvo, sem qualquer dificuldade de princípio; não há qualquer impedimento a que se empreguem os conceitos da narratologia na leitura do texto traduzido. Entretanto, entendemos que ela, isolada, não dá conta de modo satisfatório da *relação* entre esses dois textos, das tensões e distensões da tradução – não por incapacidade de base, antes porque começa a se voltar especificamente para tais questões. Decorre daí a necessidade de lançar mão de uma ferramenta como a do modelo descritivo da tradução.

Já a dificuldade de empregar certas teorias da tradução para o trabalho com o texto rosiano parece dever-se, sobretudo, ao fato de que tais teorias, ao investigarem o fenômeno da tradução, em geral se voltam para ocorrências, sejam semânticas ou sintáticas, mais convencionais do que aquelas presentes no texto de que aqui se trata. No escopo de tais teorias, ao enfocar-se a tradução de um vocábulo qualquer, este em geral é exatamente isto: um vocábulo qualquer, e não um neologismo ou um arcaísmo, não uma dessas mágicas palavras que, à primeira vista, não se sabe se são inventadas ali no *scriptorium* ou tão antigas quanto o próprio tempo, se são faladas pelo homem do sertão ou pelo germano. Mas o que nos parece mais complicado ainda é o fato de que a frase, quase sempre, é uma frase qualquer, que conta com sujeito, verbo, objeto, com preposições e conjunções, pontos e vírgulas nos lugares em que sempre se pôde achá-los nos livros, de acordo com a norma – ao contrário do que encontramos em *Tutaméia*.

Sabemos que a linguagem ganha nessa coletânea características bem próprias, únicas; parece-nos que, pelo fato de o discurso

narrativo em questão caracterizar-se, sobretudo, pela distaxia, por vazios, brechas e silêncios, seus efeitos decorrendo mais do que não é dito, fica a teoria tradicional da tradução, sobretudo aquela de base linguística, "devendo" um referencial adequado. Resta sempre algo que não é tocado por essas construções teóricas, consolidadas em suas posições, exemplificadas pela língua dos "bons hábitos estadados" (Rosa, 1976, p.64), referendadas por décadas de repetições e centenas de citações, e pelos textos críticos que delas se alimentam.[29] Daí decorre um dos maiores desafios enfrentados no contexto deste trabalho: encontrar ferramentas para contemplar as relações entre texto-alvo e texto-fonte capazes de dar conta das especificidades do discurso narrativo tal como se apresenta no livro de contos de Guimarães Rosa de que tratamos.

Leitura, tradução, desconstrução

Ler *Tutaméia* é uma experiência da qual não se sai ileso. Daí se segue a pergunta: seria viável traduzir isso? Como? Uma vez constatada a existência da tradução, porém, é preciso avançar no questionamento – ou melhor, recuar – e tentar pensar nas condições que cercam a emergência desse discurso.

Poderíamos pensar a tradução, de modo geral, como um agenciamento de direitos e deveres, uma constelação de obrigações, possíveis e interditos? De parte a parte, quem tem uns, quem tem outros, quais são eles e em que base se fundam? Uma vez que essa tradução efetivamente existe, como ela se realizou? Cremos ter tocado em alguns aspectos dessas questões na seção anterior, mas é preciso buscar mais elementos para esclarecer pontos ainda obscuros, se quisermos tentar entender o que ocorre na versão alemã de *Tutaméia*.

---

29 No limite, esse algo permanecerá intacto para sempre, irredutível; disso não restam dúvidas; haverá apenas tentativas diferentes de revelá-lo. Entretanto, sublinhe-se, a obra de arte que escapa à crítica e não "cabe" na teoria também serve para impulsionar esta última em novas direções, a novas elaborações.

A partir das leituras exploratórias da bibliografia relacionada aos estudos da tradução, dentro de distintas abordagens, chegamos à conclusão de que valeria a pena considerar o ponto de vista de base derridiana como uma lente possível para focalizar o evento da tradução. Entender a tradução como acontecimento, como a prática da diferença, como suplemento, por exemplo, são maneiras de responder a questões levantadas em torno do ato e do processo tradutório que, de outra forma, parecem irrespondíveis. Sobretudo ao refletir acerca do posicionamento subjetivo do tradutor, acerca de seu desejo e de seu assujeitamento, a desconstrução propõe uma perspectiva que se aproxima bastante da posição e dos pressupostos que a teoria da enunciação e a semiótica adotam para entender o ato enunciativo, e daqueles que a narratologia em si também advoga.

Poderíamos afirmar que o principal efeito do contato com a visada da desconstrução sobre a tradução foi, em última instância, fazer-nos reconhecer para o tradutor o direito de traduzir e para o autor o de ser traduzido – apesar de tudo, de todas as dificuldades e impossibilidades. Outras fontes ou quadros teóricos tendem a "naturalizar" o evento da tradução, assumindo-o de partida como possível, "desproblematizando-o" em suas bases – o que, no caso de *Tutaméia* e do problema de pesquisa deste trabalho, não era de muita ajuda.

Se, em algum momento, a legitimidade da tradução de uma obra como essa pareceu-nos questionável, entender o que significa o logocentrismo, nesse quadro teórico, e como se supõe que ele opera, teve como efeito compreender o porquê dessa posição,[30] já que libertar-se definitivamente das injunções do chamado logocentrismo é tarefa nada fácil, se não impossível.

Abrindo-se mão da pretensão de que se possa dominar o sentido, a tradução passa a ser viável; e se aceitamos a possibilidade de um *Tutaméia* outro, é preciso também que acolhamos a tradução,

---

30 Referimo-nos a tomar a tradução da linguagem poético-literária como uma transgressão a algo da ordem do particular, do irreprodutível e, por isso, intocável, no sentido de que a obra se descaracterizaria e perderia sua identidade.

seja ela como for, em todas as suas limitações e passagens discutíveis, como uma *leitura possível* da obra, contornando a tendência a crer que a leitura que dela fazemos é "melhor" que a do tradutor. Concordando com a impossibilidade do conhecimento e do sentido únicos, é mister aceitar também a tradução como ela se dá a ler, sua possibilidade de existir como tal.

Jonathan Culler (1997), discutindo a ideia de que o sentido estaria na experiência do leitor, vinculado a uma experiência de interpretação, apresenta o exemplo e a argumentação de Stanley Fish: numa situação, propiciada momentaneamente por determinado arranjo da sintaxe, na qual o leitor se encontra indeciso quanto ao sentido, suspenso entre alternativas – experiência conhecida do leitor da literatura contemporânea e, no caso de Guimarães Rosa, levada ao extremo –, nem mesmo as alternativas descartadas, que se concluiu serem erradas ou menos válidas, devem ser desconsideradas, pois foram experimentadas, existiram na mente do leitor: "elas têm sentido" (Fish apud Culler, 1997, p.49).

Esse argumento parece-nos digno de toda a atenção, como também irrefutável. No caso da tradução, é preciso decidir-se por uma dessas alternativas, definitiva e irrevogavelmente, e materializá-la em discurso. Se determinado arranjo de palavras abre possibilidades distintas de leitura, se se pode entender, a partir dele – digamos, por comodidade – A ou B, ou A e B, suponhamos que o leitor/tradutor, por qualquer motivo, por ignorância, por não lhe ter sequer ocorrido A, venha a se decidir por B (tomando-se B como o que eventualmente *não teria sido* a intenção do autor). De todo modo, A está ali também, pois teria sido intenção do autor dizer também A. E mais: mesmo que a abertura a distintas leituras não tenha sido intencional por parte do escritor, B também estava lá, na língua, como possibilidade; senão, não ocorreria ao leitor. Por mais que se afaste daquilo que cremos que o autor teria querido dizer, ou seja, A, houve algo no texto que desencadeou a interpretação divergente por parte desse leitor. O que nos parece relevante é considerar que essa leitura, B, é, de algum modo, *motivada* – mesmo que *a posteriori* seja considerada um erro, fruto de desconhecimento ou de um lapso.

Vale a pena considerar a hipótese de entender aquilo que nos habituamos a chamar de "erro de tradução" como (mais) uma possibilidade de leitura – que efetivamente se concretizou, materializou-se, uma vez que não se trata aqui de um exercício escolar de tradução, mas sim de uma obra que efetivamente circulou. A escolha do tradutor desencadeou um determinado quadro de associações, uma determinada imagem naquele que com ela teve contato; ela tem efeitos. Assim, tentamos nos abster de julgar as escolhas pontuais com base num critério restrito àquilo que poderia ser, talvez até com propriedade, tomado como erro de tradução, dentro de uma comunidade interpretativa dada, muito embora não possamos deixar de formular algumas considerações gerais a respeito dos efeitos mais amplos dessas escolhas; este, sim, um dos objetivos da leitura que aqui empreendemos. Se um "erro" acarretar alguma modificação relevante no âmbito da enunciação narrativa, das relações entre o discurso narrativo e a diegese, passa a ter relevância para nós – assim como também algumas opções que não seriam, a partir de outra perspectiva, consideradas a rigor como "erro"; este último talvez seja um dos aspectos de nossa leitura que vale a pena frisar.

De qualquer forma, o que nos parece sobremaneira significativo é que toda escolha do tradutor passa a ser, para nós, um *dado*, e como tal tem sua utilidade assegurada. A tradução indicia a interpretação do tradutor, e, para os objetivos deste trabalho, isso é de indiscutível relevância. Ademais, entendemos que seria impossível exigir do tradutor, no caso de *Tutaméia,* "a" escolha certa, principalmente porque a abertura que caracteriza o enunciado narrativo na obra, na verdade, não o permitiria.

A tradução, na perspectiva derridiana, pode ser vista "como uma atividade crítica, uma forma de desconstrução, ou seja, uma forma de desmontar uma percepção ou compreensão ilusória da história" (Felman apud Arrojo, 1993, p.76), podendo mesmo ter o efeito de desmontar para nós, como leitores, a ilusão de que nossa leitura seja a única, de que o sentido que construímos seja "o" sentido, aquele que o autor teria querido imprimir ao texto. Mas objete-se que essa desmontagem não é condição dada de partida; se não

parte de um *desejo* de desmontar essa compreensão, nada garante que isso se dê. Pelo contrário, parece-nos que pode conduzir a uma ilusão de controle do sentido, de poder sobre o texto a ser traduzido. "Tudo portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias" (Rosa, 1976, p.7).

De acordo com o pensamento de Derrida (apud Lima & Siscar, 2000, p.102), desconstrução e tradução estão tão fortemente entrelaçadas que, ao falarmos de uma, estaremos falando da outra, através dela. Porém, importa ressaltar que a desconstrução não fornece nenhum aparato metodológico em si, pois não tem as características de um método, aplicável em quaisquer circunstâncias. A desconstrução "procura dramatizar o caráter inevitável da tradução, num sentido mais amplo, isto é, o caráter inevitável da leitura e suas próprias exclusões" (ibidem, p.101-2). Nisso reside a contribuição mais significativa das ideias da desconstrução para esta reflexão.

Nesse sentido, é possível considerar esse referencial, quanto mais não seja, como uma metodologia às avessas, como *não* proceder; levar em conta o decálogo da desconstrução proposto por Lima & Siscar (2000, p.102) e, na esteira da proposta de Derrida, entender assim também a tradução. Os mandamentos 6, 7 e 10 desse decálogo afirmam – ou antes negam – o seguinte: "A desconstrução não prega a fidelidade"; "A desconstrução não prega a propriedade"; "A desconstrução não é a lógica do mesmo". A partir da ideia de que, ao falarmos em desconstrução, estamos falando em tradução, e vice-versa, podemos entender também a tradução de *Tutaméia* com base nesses princípios.

Conforme assinala Barbara Johnson (2005, p.32 – grifo da autora), "a tradução [...] sempre foi a tradução do *significado*", e a discutida/discutível "fidelidade ao texto" sempre quis dizer fidelidade ao teor semântico, com a mínima interferência possível das restrições do veículo. Esta é uma consideração que merece ser destacada, porque ela parece tocar um dos pontos centrais do processo de tradução da obra que nos ocupa.

Culler (1997), discutindo histórias possíveis da leitura, reúne algumas considerações que parecem relevantes para nossa discus-

são – muito embora o autor opere por vezes desconstruindo tais argumentos,[31] indicando-lhes certa indecisão, apontando as contradições internas dessas ideias, no que diz respeito ao foco no texto ou no leitor como determinante da interpretação:

- quanto ao papel do leitor, na esteira do que propõe, entre outros, o Barthes de *S/Z*: "Variações entre as construções dos leitores não são mais vistas como acidentes, mas tratadas como efeitos normais da atividade da leitura" (ibidem, p.47);
- quanto a certas obras cujo sentido está na "batalha do leitor contra as desconcertantes normas da língua": tais obras produziriam uma crítica da linguagem ao explorar aspectos formais, em oposição a outras que induzem, em princípio, a um processo de expansão para o mundo externo, tal qual o romance, como observa Veronica Forrest-Thompson (apud Culler, 1997, p.48);
- quanto à experiência do leitor: essa seria uma experiência de interpretação; portanto, o sentido *é* a interpretação; a experiência, por exemplo, de ser retido e contrariado na busca do sentido, como nota Stanley Fish (apud Culler, 1997, p.49), de ficar suspenso entre alternativas;
- quanto à questão da liberdade do leitor ou da coação imposta pelo texto à leitura: como Umberto Eco observa, a obra aberta força um papel determinado ao leitor mais autoritariamente do que o faz a obra fechada; quando está em jogo uma estratégia de abertura intencional, as escolhas interpretativas a que o leitor é instigado também podem ser consideradas como "atos provocados pela estratégia manipuladora de um autor intrigante" (Culler, 1997, p.85).

---

31 Faz parte do *modus operandi* da desconstrução, exatamente, demonstrar as oposições como uma imposição metafísica e ideológica, mostrar como são desfeitas nos textos que nelas se baseiam, mas também mantê-las empregando-as no argumento, como recursos essenciais para a argumentação, e reafirmando-as com uma reversão que lhes confere condição e impacto diferentes. Ver Culler (1997, p.173).

A primeira dessas questões, acerca das variações da leitura, interessa-nos na medida em que o tradutor pode ter lido (e transposto a outro idioma) algo distinto do que outros leitores veriam; e nem por isso deixa de ser relevante, pelo menos dentro da perspectiva que busca os efeitos de sentido gerados pelo discurso narrativo, seja do texto-fonte, seja do texto-alvo.

A segunda, por dizer respeito à crítica da linguagem que, conforme temos visto, está suposta na configuração do discurso narrativo de *Tutaméia*, assim como pelo fato de que essa obra em si encena, nos seus limites, a batalha contra "as desconcertantes normas da língua", uma batalha final, em muitos sentidos, e da qual autor e leitores saem vencedores, ainda que exaustos; a tradução, por sua vez, traz para o centro dessa batalha o leitor que a encampa.

Em terceiro lugar, está a experiência de ser retido e contrariado na busca do sentido, suspenso entre alternativas, experiência que o leitor de *Tutaméia* enfrenta a cada momento, mas da qual o tradutor não pode se furtar ou sair pela tangente.

Ligada ao item anterior, temos finalmente focalizada a abertura intencional, que em *Tutaméia* se manifesta já no nível da frase, de forma radical, como assinala Sperber (1982) ao tratar da distaxia. Diante da abertura, do indecidível, qualquer escolha que o tradutor venha a fazer pode ser considerada já uma vitória. Nesse sentido, a última e quarta consideração que tomamos a Culler (1997) leva a pensar que, numa obra como *Tutaméia*, a autoridade/autoria e o poder do escritor sobre o enunciado são maiores que numa obra em que a abertura não é levada às últimas consequências.[32] Podemos nos questionar, outrossim, se desse poder decorreria menor possibilidade de criar, do lado do tradutor, ou se exigiria deste ainda

---

32 No prefácio à sua tradução de *Tutaméia* ao espanhol, Kovadloff (1979, p.24, tradução e grifos nossos) adverte: "com Guimarães, sempre se corre o risco de plagiá-lo em vez de traduzi-lo; risco oculto e constante a que dá lugar a própria *liberdade interpretativa que sua prosa impõe* (*"con Guimarães siempre se corre el riesgo de plagiarlo en lugar de traducirlo; riesgo solapado y constante a que da lugar la propia libertad interpretativa que impone su prosa"*).

mais capacidade de criar, e em que medida implicaria maior dificuldade em traduzir.

Discutindo a proposição de Fish sobre o debate entre os defensores do texto e os defensores do leitor, ou sua dissolução, no sentido de que, tendo-se eliminado a dicotomia sujeito-objeto, as reivindicações de objetividade não podem mais ser debatidas, Jonathan Culler (1997, p.87) postula, por sua vez, a necessidade de uma justaposição dessas duas perspectivas, afirmando que "a oscilação entre as ações decisivas do leitor e suas respostas automáticas não é um erro que se poderia corrigir, mas uma característica estrutural essencial da situação". Isso se dá porque esta pode ser teorizada a partir de qualquer uma das duas perspectivas. Ele entende, porém, que a distinção entre sujeito e objeto é mais resistente do que pensa Fish, pois esta reaparece assim que se tenta falar sobre interpretação:

> Para discutir uma experiência de leitura, é preciso que se tenha um leitor e um texto. [...] Interpretação é sempre interpretação de alguma coisa, e esta alguma coisa funciona como objeto em uma relação sujeito-objeto, ainda que possa ser encarada como produto de interpretações anteriores. (Culler, 1997, p.89)

Enfim, a característica essencial da leitura é ser dividida; as distinções que tradicionalmente são exigidas pelas histórias de leitura e nelas aplicadas são conceitos variáveis, que podem ser questionados, não resistindo a um escrutínio teórico mais rigoroso, de acordo com Culler (1997, p.92-3). A possibilidade de ler, segundo De Man (apud Culler, p.97), nunca pode ser tida como certa. Culler (1997, p.97) observa que, nesse movimento, o texto volta a ter o privilégio de guardar o sentido:

> Teorias tais como as que temos discutido observam que não se pode autoritariamente determinar, lendo um texto, o que está nele e o que não está, [e] [...] têm esperança de, voltando-se para a experiência do leitor, assegurar outra base para a poética e para

> determinadas interpretações. No entanto, prova-se que não é mais fácil dizer o que está na experiência do leitor ou de um leitor do que o que está no texto: a experiência é diferida e diferida – está atrás de nós, como algo a ser recuperado, embora ainda esteja à nossa frente como algo a ser produzido. O resultado não é uma nova fundamentação, mas histórias de leitura, e essas histórias reinstalam o texto como um agente com qualidades ou propriedades definidas.

Disso não restariam dúvidas, no caso de *Tutaméia*: as propriedades do texto estão bem definidas, marcadas por uma enunciação que lhe é particular, ainda que, momentaneamente, pela ausência, pela desintegração. Assim, entendemos que, se as características do texto determinam a interpretação, não podemos deixar de considerar que o leitor também constrói o sentido, o seu sentido,[33] e o tradutor o materializa. A tradução conta, assim, uma história de leitura.

Apontando com clareza o paradoxo em que a desconstrução atua, Jonathan Culler (1997, p.98) descreve a situação problemática a que os estudos da leitura chegaram: tratam o sentido como um problema de leitura, como o resultado da aplicação de códigos e convenções, ou seja, um problema que envolve o leitor, suas leituras anteriores, o contexto em que ele se movimenta, mas baseando-se ao mesmo tempo no texto como fonte de percepções, o que sugere que se deva outorgar alguma autoridade a ele.

Destaquemos ainda, da obra de Culler (1997, p.99), a distinção entre a desconstrução como: 1. posição filosófica, 2. estratégia política ou intelectual e 3. um modo de leitura. O autor afirma que estudantes de literatura e teoria literária estariam mais interessados em seu poder como método de leitura e interpretação, mas a nós

---

33 Esse posicionamento guarda similaridade com o de Bertrand (2003), que vê como possível a integração entre uma semiótica do enunciado e uma semiótica da leitura, conforme discutido na Introdução deste livro. Segundo entendemos, não apenas possível, mas necessário, se quisermos contemplar o fenômeno da tradução do texto narrativo sem perder de vista sua especificidade e, no caso, sua literariedade.

interessam mais neste momento os dois primeiros aspectos mencionados pelo autor.

As contribuições da desconstrução tomada como posição filosófica devem servir como referência para nosso posicionamento diante do fato da tradução, diante da questão teórica da tradução, sua possibilidade, sua razão e modo de ser; parecem ser capazes de aclarar também a escrita rosiana como estratégia, mediante a qual a própria frase se desconstrói.[34] Assim, a desconstrução é útil aqui, sobretudo, para entender o fenômeno da tradução, assim como para dimensionar a obra em questão, antes de nos lançarmos à análise do *corpus*, para o que empregamos, de todo modo, a narratologia e o modelo descritivo da tradução.[35]

A ideia central da desconstrução é a de que é mister desconstruir as oposições e reverter as hierarquias estabelecidas pelo logocentrismo: "Desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa" (Culler, 1997, p.100), como a desconstrução da causalidade em Nietzsche.

Sem levar à conclusão de que a causalidade como princípio é algo ilegítimo, sem considerá-la um erro que deve ser apagado, considerando-a, ao contrário, indispensável, aplicando-a à causação em si, a desconstrução mostra apenas que a oposição hierárquica do esquema causal pode ser revertida: "Se o efeito é o que faz da causa uma causa, então o efeito, e não a causa, deveria ser tratado como origem" (ibidem, p.102). Assim, entende-se que a operação retóri-

34 Lê-se em "Curtamão" sobre a obra-casa: "desconstrução de sofrimento, singela fortificada" (Rosa, 1976, p.37).

35 Mencione-se ainda o artigo, datado originalmente de 1979, "A desconstrução em *Tutaméia*", de Lívia F. Santos (1991). Nesse artigo, a autora trata da "desconstrução comunicativa [que] rompe as normas da 'boa escrita'" e chama a atenção para a modificação de clichês, um "aspecto especial da desconstrução do discurso no livro" (ibidem, p.537), sem se aprofundar na discussão do termo "desconstrução", sem mencionar sua vinculação ou não à filosofia de Derrida.

ca responsável pela hierarquização pode ser revertida, produzindo--se um deslocamento: como tanto a causa quanto o efeito podem ocupar a posição de origem, então a origem não é mais originária, e ela perde seu privilégio metafísico: "A origem não-originária é um 'conceito' que não pode ser compreendido pelo sistema anterior e, portanto, o rompe" (ibidem).

Essa argumentação, interessa-nos reter porquanto instaura o questionamento sobre a superioridade do primeiro termo em oposições nascidas no seio do logocentrismo, tais como: sentido/forma, alma/corpo, intuição/expressão, literal/metafórico, natureza/cultura, sério/não sério, positivo/negativo etc. (ibidem, p.107-8). O segundo termo, nessa série, corresponderia sempre a uma negação, uma complicação ou uma ruptura: uma queda. Essa série inclui também a oposição original/tradução.

Pensemos, então, na "origem não-originária": nenhuma das oposições que a desconstrução demonstra desconstruírem-se está semanticamente mais perto dessas palavras, tão marcada por esse selo, quanto aquela de que tratamos neste trabalho. Embora não venha ao caso pensar numa tradução *sem* o original – como também, de resto, não se trata de eliminar o princípio da causalidade –, essas considerações, de qualquer modo, indicam-nos que é possível contemplar a tradução de outra forma, que vá além de perseguir-lhe os eventuais problemas, deslizes ou "cincadas".

Culler (1997, p.126) observa ainda que

> [...] a desconstrução não elucida textos no sentido tradicional de tentar apreender um conteúdo unificador ou tema: ela investiga o funcionamento de oposições metafísicas em suas argumentações e os modos como figuras textuais e relações [...] produzem uma lógica dupla e aporética.

Além de sublinhar o fato de que uma tal lógica dupla e aporética parece ser o próprio modo de existir da obra em questão, como discutido anteriormente, registre-se também que Culler (1997, p.127) propõe uma reflexão, para nós, no mínimo, instigante: "Se

o sentido for pensado antes como o produto da língua do que como sua fonte, como isso afetaria a interpretação?".

Num parêntese, remetemo-nos a uma das muitas passagens intrigantes de "Curtamão", na qual o narrador postula: "Primeiro o sotaque, depois a signifa" (Rosa, 1976, p.36); essa passagem vem na tradução formulada assim: "*Zuerst die Rede, dann der Sinn*" (Rosa, 1994a, p.51). Ou seja, primeiro a fala, o discurso, depois o sentido. Curiosamente, foi a tradução, e não o original, que nos fez pensar nesse argumento de Culler; sem ela, talvez não nos tivesse ocorrido essa associação possível, essa sugestão de diálogo entre os textos de que nos ocupamos, o teórico-ensaístico e o literário. Fim do parêntese.

Se o sentido é um produto do texto quando este corporifica a língua em discurso e só se atualiza quando este se dá à leitura, então o sentido que a tradução busca está adiante, mais à frente, também nos efeitos que ela cria, e não deve ser buscado apenas na origem, no original. Se o sentido pode ser pensado como um produto do enunciado, e não sua fonte, podemos entender que não é exclusivamente o "sentido" do original que determina a tradução, uma vez que este nem sempre pode ser determinado com precisão, de forma absoluta, e pode variar conforme o leitor, o tempo, o espaço, a leitura etc., sobretudo numa obra aberta como *Tutaméia*; mas também que é a existência mesma da tradução o que confere ao original seu estatuto de origem, o direito a ser nomeado como tal. Afinal, se não houvesse tradução, não haveria por que falar em "original": apenas ao ser traduzido o texto ganha essa denominação. Portanto, não se encontra, no texto em si, nada que pressuponha ou garanta tal condição. Segundo essa perspectiva, em última análise, é a tradução que cria o original, e não o contrário.[36]

36 Haveria, também, os *originais* da obra, no plural, sentido que remete a matriz, o manuscrito (hoje em dia, como tal, cada vez mais raro), peça única, primária, "artesanal", antes de a obra passar a ser um produto industrial, tecnicamente reprodutível, comercializado, objeto de publicidade e disponível ao público leitor. Se nessa perspectiva o que marca fundamentalmente o sentido dessa palavra parece ser a questão da reprodutibilidade técnica, não deixa de estar

Ressalte-se que não se trata aqui em absoluto de desconsiderar a criação do autor, sua especificidade, sua organicidade, ou advogar o fim do sentido ou da autoria, num vale-tudo iconoclasta. Note-se, porém, que o texto da tradução pode ocupar, por sua vez, a posição de original em relação a outras traduções ou na retrotradução.[37]

Importa registrar essas considerações, pois, embora não utilizemos procedimentos ou caminhos da desconstrução para a análise dos textos narrativos, mesmo assim nos parece legítimo procurar entender a partir deles a lógica que preside o evento de tradução de *Tutaméia* e as relações que ele cria. São relações que não estão *no* texto, não em um *Tutaméia* apenas – para cada um dos volumes intitulado *Tutaméia* (Rosa, 1976, 1994a) nos bastaria a narratologia. Essas relações estabelecem-se *a posteriori*, entre o *Tutaméia* de Guimarães Rosa de 1967 e o *Tutaméia* ressignificado por Curt Meyer-Clason e Horst Nitschack, dado a ler apenas em 1994.

Podemos lembrar ainda, conforme registra Paulo Rónai (1981), a possibilidade de realização, por exemplo, de uma tradução a partir de outras traduções, e não da obra primeira, e a viabilidade de que ela se revele "artisticamente válida, bem melhor que muitas versões feitas do original", como a versão do *Fausto* por António Feliciano de Castilho, que não dominava o idioma original da obra. O próprio Castilho (apud Rónai, 1981, p.95-6) teria afirmado que o que importa é se o tradutor expressou bem no seu idioma, isto é, segundo ele, "com vernaculidade, clareza, acerto e a elegância possível, as ideias e afetos do seu autor".

---

inscrita nela, também, a multiplicidade das alterações ou de leituras possíveis – quer pela edição consciente, por parte do próprio autor, motivada, por exemplo, pela censura, quer pela adulteração, involuntária ou não, dos trabalhadores que a processam no ambiente fabril (recorde-se aqui a tocante *História do cerco de Lisboa*, de Saramago), quer pela interpretação de cada leitor que com ela tenha contato.

37 Ao nos empenharmos numa leitura do texto da tradução e comentá-lo na análise, faz-se necessário muitas vezes traduzi-lo às avessas, retrotraduzi-lo, e não se pode negar que, nessas passagens, ele assume, ainda que momentaneamente, o lugar de um original.

Mas, poder-se-ia questionar aqui, esses critérios teriam de ser aplicáveis também ao "original", para serem válidos como parâmetro de avaliação da tradução? Pois se faziam muito sentido como tal na época em que foram expressos, a rigor hoje já não poderíamos empregar tais critérios – vernaculidade, elegância, clareza – para descrever as grandes obras da arte literária da modernidade, como é o caso de *Tutaméia*, e cremos que eles tampouco seriam válidos ou suficientes para avaliar sua tradução. Assim é que buscamos neste trabalho referências "internas", próprias, que emergem da leitura do original, em primeiro lugar, para então ler a tradução com base em parâmetros equivalentes, e não critérios abstratos externos, alheios à obra. Outro aspecto a ser considerado, a propósito das ponderações de Castilho, é que o afã de "expressar bem" no seu próprio idioma pode levar o tradutor a ideias e afetos distintos daqueles que o autor plasmou no seu.

Voltando à desconstrução: nunca será demais lembrar também que esta permanece sempre atada ou implicada no sistema que critica e tenta destituir. Com efeito, "o procedimento da desconstrução é chamado de 'serrar o galho onde se está sentado'. [...] Não há qualquer obstáculo físico ou moral, caso se queira arriscar as consequências" (Culler, 1997, p.171) – obtempera, porém, o autor.

Note-se que isso, de qualquer forma, não há como evitar: embora não assumamos a desconstrução dos textos do *corpus* como meta ou procedimento, estamos também "serrando o galho", pois, para discutir a relação original/tradução, não há outra maneira de tratar a questão a não ser utilizando os termos que sempre se empregou, inevitavelmente marcados pelo peso histórico dessa oposição.

Afirma ainda Culler (1997, p.176):

> Uma vez que a desconstrução tenta ver os sistemas tanto de fora quanto de dentro, ela tenta manter viva a possibilidade de que a excentricidade das mulheres, dos poetas, profetas e loucos possa produzir verdades sobre o sistema no qual eles são marginais – verdades que contradizem o consenso e não são demonstráveis dentro de um enquadramento até agora desenvolvido.

Claro deve estar que nessa série queremos incluir – como de fato a desconstrução o faz – o texto traduzido e o tradutor, seu autor; na verdade, esse enquadramento já está esboçado, não nos cabendo fazê-lo *manu propria.* Apenas dele nos apropriamos para introduzir a presente discussão.

Cremos que o tradutor, ainda que tenha sido historicamente excluído, e que ainda hoje permaneça em posição marginal, pode nos dizer muito sobre o discurso literário, sobre a enunciação narrativa, sobre o funcionamento do texto no qual ele mergulha com uma intensidade e uma profundidade dificilmente igualáveis. É por crer nisso que escolhemos o tema e o *corpus* deste trabalho.

Lembrar que, de acordo com os pressupostos da desconstrução, "todo 'original', como os signos que o constituem, é também mediação e simulacro e, portanto, também 'provisório' e 'secundário'" (Arrojo, 1993, p.73), ajuda a contemplar o texto traduzido com novos olhos. Assim, assumimos aqui a posição marginal da versão alemã relativamente ao original como uma construção, seja como for, pois isso nos pareceu necessário, paradoxalmente, para que ela também tivesse voz, para que pudesse se fazer ouvir.

Do contrário, não faria muito sentido pensar no papel enunciativo do tradutor. Invisível, tornar-se-ia inaudível, e não poderíamos falar dele nos termos da narratologia. Mas isso não significa que faça parte de nossos objetivos procurar desconstruir a tradução. A rigor, nem poderíamos fazê-lo, pois, conforme Derrida (2005, p.25 – grifos do autor), na sua "Carta a um amigo japonês", "a desconstrução não é sequer um ato ou uma operação [...]. Ela tem lugar, é um acontecimento que não espera deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. *Isso se desconstrói.* [...] *Está em desconstrução*".

O filósofo afirma ainda: "Não acho que a tradução seja um acontecimento secundário e derivado em relação a uma língua ou a um texto de origem" (ibidem, p.27). Para dizer "desconstrução", para escrevê-la e transcrevê-la, seria preciso que "uma outra palavra (a mesma e uma outra) *se encontrasse* ou *se inventasse* para dizer a mesma coisa (a mesma e uma outra)" (ibidem – grifos do autor).

Na tarefa de ler a tradução de Guimarães Rosa para o alemão, no desafio de entendê-la como possível, valemo-nos disso como de um mote: "a mesma e uma outra palavra, a mesma e uma outra coisa", aceitando as contradições inerentes a essa proposição. A desconstrução indica que a estrutura da oposição – neste caso, original/tradução – num universo logocêntrico, constitui-se sempre, necessariamente, de conflito e subordinação. Basta-nos, em princípio, essa constatação; não tentamos, porém, reverter tal oposição. Ter isso em mente, como pano de fundo da reflexão sobre os resultados da análise do *corpus*, é suficiente para nossos propósitos.

Em "A fidelidade considerada filosoficamente", Barbara Johnson (2005, p.33) considera que Derrida, ao analisar o processo de tradução que atua em qualquer texto – sobretudo a partir do campo da filosofia, com a dificuldade da transferência de um não filosofema para um filosofema –, mostra como o texto original já é sempre uma tradução impossível, e isso é o que torna a tradução impossível.

Isso quer dizer que as dificuldades são dadas pela própria língua, uma única, antes mesmo de que tenha de ser traduzida.[38] O que ocorre, pelo visto, é que essas dificuldades são também comumente "naturalizadas" pelo falante, assim como o fato da tradução tem de sê-lo, para que possa ocorrer. O que o filósofo da desconstrução faz não é senão apontar isso.

Naturalização sobre naturalização, poderíamos imaginar a cena do falante que finge que a linguagem é transparente, que há um sentido único por trás daquilo que fala, e esse sentido ele finge ser a origem – embora não seja esse o caso do escritor Guimarães Rosa; muito pelo contrário. Paralelamente ao falante, ou mais tarde, desloca-se e atua, tateante, o tradutor, fingindo ser natural o fato de traduzir porque, em primeiro lugar, já finge que é natural a própria língua materna. Contudo, para traduzir um autor cuja obra se baseia na iconização do verbal (Pignatari, 1997-1998, p.99), um enun-

38 Isso é notório em *Tutaméia*, mais do que na maioria das narrativas de língua portuguesa, e, mesmo dentre as obras anteriores do autor, esta é a que vai mais longe na pesquisa linguística.

ciado narrativo que postula a prevalência do discurso sobre o sentido, o tradutor, somos tentados a dizer, teria que fingir redobrado, porque se veria obrigado a fingir ainda que é natural, também, essa língua única da qual ele traduz.

Derrida, segundo Johnson (2005, p.33 – grifo da autora), "segue as falhas, as perdas e os infortúnios que impedem qualquer língua dada de ser *uma*. A língua, na verdade, só pode existir no espaço de sua própria estrangeiridade em relação a si mesma". E Barbara Johnson (2005, p.34) acrescenta: "O tradutor deve lutar com a mesma força contra o desejo de ser inocente e contra o que hoje consideramos o desejo culpado de dominar a mensagem do texto". Esse dilema, de certa forma, corresponde, guardadas as devidas proporções, àquele que aqui nos traz.

Guimarães Rosa, por sua vez, permite-se estranhar a própria língua e faz disso um projeto, sua razão de ser e de escrever, levando à necessidade, por exemplo, da elaboração de um léxico de mais de 520 páginas, com mais de 8.000 vocábulos, 30% dos quais não dicionarizados, presentes em sua obra (Martins, 2001, p.xii). O autor que lida com a questão da estrangeiridade da própria língua, incluindo nela vocábulos das mais diversas origens, tempos e lugares, encenando a multiplicidade da língua, dirá à sua tradutora para o inglês: "Não procuro uma linguagem transparente" (Rosa apud Martins, 2001, p.x). Estaria ele com isso facilitando ou dificultando a tarefa do tradutor? Talvez essa pergunta seja irrespondível; não se pode reduzir a questão a fácil *versus* difícil. É possível, porém, verificar como o tradutor em questão lidou com esse desafio. De um lado, a atitude do escritor cria mais dificuldades para o tradutor – por exemplo, ter de sofrer a decepção de não encontrar em nenhum dicionário o vocábulo desconhecido que ali pede por tradução. De outro lado, podemos pensar que, na medida em que Guimarães Rosa (apud Martins, N. S., 2001, p.ix) afirma que "a maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si", o "a-mais-por-si" teoricamente libertaria esse dizer da aderência a um sentido fechado e concederia maior margem de manobra ao tradutor que aquela escritura que se encerra na pretensão de um único sentido, na ilusão

da transparência.[39] Lançado ao desafio de ter que se decidir diante daquilo que por si já se mostra como indecidível, na iminência de transpor esse indecidível a outro idioma, o que quer que o tradutor fizer terá sido uma aposta.

Johnson (2005, p.34) alerta, contudo, para o fato de que a aderência escrupulosa ao significante tampouco é fiel à energia do conflito entre espírito e letra, e de nada adiantaria instituí-la como substitutiva da tirania do significado. Assim, restaria ao tradutor apenas a possibilidade de *fidelidade ao conflito* instaurado na obra, e o que disso decorre não nos parece de somenos importância; este é, aliás, um dos quesitos a serem avaliados ao final da análise.

Usando a metáfora da tradução como "ponte", de longa tradição na história da reflexão sobre a tradução, Johnson (2005, p.34) propõe que se releia o que Heidegger escreveu sobre a ponte como se fosse sobre a tradução: "As margens emergem como margens apenas no momento em que a ponte atravessa o rio", tornando mutuamente vizinhos o rio, a margem, a terra. Essa imagem faz eco à ideia de que o original só pode ser tomado como tal a partir de sua tradução: "A tradução é uma ponte que estabelece por si própria os dois campos de batalha que separa" (ibidem). Essa imagem evoca outra, a da linguagem-rio, figura cara a Guimarães Rosa; a matéria térrea, as duas margens-línguas que se aproximam sem nunca se tocar; "a ponte da tradução, que paradoxalmente liberta dentro de cada texto as forças subversivas de sua própria estrangeiridade" (ibidem, p.35). Essas forças subversivas, no caso de *Tutaméia*, já estão à solta, como cremos ter demonstrado ao reunir diversas leituras sobre a obra rosiana; lançada a ponte, só tendem a se intensificar, ou pelo menos do lado de cá parecem ainda mais atuantes, como seus tradutores relatam com frequência. Esse questionamento parece-nos fundamental: a batalha que se trava no campo do lado de lá, no texto-alvo, entre o texto e o leitor, reproduziria de alguma forma a que deste lado se encena?

---

39 Lembramos mais uma vez o paradoxo formulado pelo tradutor argentino, dando conta da liberdade interpretativa *imposta* pela narrativa rosiana.

De acordo com Arrojo (1993, p.53), uma tradução implica "o desencontro com a origem, a diferença no tempo e no espaço que separa o original de sua tentativa de repetição e a interferência de pelo menos uma segunda voz autoral no processo da significação". Tais elementos, todavia, são neutralizados e encaixados num "bom comportamento" pelo desejo racionalista de equivalências perfeitas e estáveis, imunes a qualquer perspectivismo, que caracteriza o logocentrismo. Nesse universo, entre as pretensões da linguagem, está a de sistematizar e controlar o processo de significação; mas essa pretensão é afrontada pela própria existência da tradução, que, de acordo com Georges Mounin (apud Arrojo, 1993, p.55), constitui o "escândalo da linguagem contemporânea".

A esta altura, fica clara a presença do desejo de equivalências perfeitas, pairando tanto sobre o tradutor quanto sobre nós, ao lado da impossibilidade de um encontro com a origem, de uma tradução que dê conta do sentido, definitiva, uma vez que qualquer tentativa de sistematizar ou controlar o processo de significação do texto – subentendida na tarefa da tradução, tanto quanto na da análise – não passa de pretensão; fica entendida a tradução como uma tentativa de reconfigurar o texto original, sempre diferente daquilo que o autor escreveu e de outras tentativas de tradução ou de outras leituras; enfim, fica registrada a presença efetiva do tradutor, a interferência de sua voz, tida por alguns estudiosos como "autoral" – o que mereceria alguma discussão; voz que, de qualquer maneira, interfere no processo da significação.

Tradução e narratologia: aproximações

Localizar a tese de Charlotte Bosseaux (2004, p.2), *Translation and narration: a corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf*, foi um momento feliz de nossa pesquisa bibliográfica, pois significou que a intenção inicial de aproximar os campos da narratologia e da tradução tinha razão de ser e que não estávamos sozinhos ao ver nessa aproximação um campo fértil, embora a bibliografia mais conhecida, em geral, não busque essa aproximação:

> A Narratologia não costuma fazer distinção entre ficção original e traduzida, e os modelos narratológicos não atentam para o tradutor como sujeito discursivo. A partir da década de 1990, a visibilidade do tradutor em textos narrativos traduzidos tem sido cada vez mais discutida, e pesquisadores como Schiavi (1996) e Hermans (1996) introduziram o conceito de voz do tradutor, o qual procura reconhecer a "outra" voz na tradução, isto é, a presença do tradutor.[40]

Em seu trabalho, Bosseaux (2004) explora a natureza da presença discursiva do tradutor, investigando aspectos narratológicos da relação entre original e tradução. O trabalho tem como *corpus* duas novelas de Woolf, *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), e suas traduções para o francês: *Promenade au Phare*, por Michel Lanoire (1929), *Voyage au Phare*, por Magali Merle (1993), e *Vers le Phare*, por Françoise Pellan (1996); *Les Vagues*, por Marguerite Yourcenar (1937) e *Les Vagues,* por Cécile Wajsbrot (1993). Muito embora a pesquisadora utilize, diferentemente do que ocorre neste trabalho, ferramentas computacionais para o cotejo do *corpus*, como WordSmith Tools e Multiconcord, seu foco de atenção coincide em grande parte com o que adotamos. Sua investigação diz respeito aos problemas envolvidos na tradução de aspectos ligados à noção de ponto de vista, como a dêixis, a modalidade, a transitividade e o discurso indireto livre, procurando determinar como as escolhas do tradutor afetam a transposição dessas estruturas narratológicas.

Reafirmando que a narratologia normalmente não faz distinção entre originais e traduções, Bosseaux (2004, p.12, tradução nossa) postula uma questão, relacionada ao ponto de partida de seu traba-

---

40 *"Narratology does not usually distinguish between original and translated fiction and narratological models do not pay any attention to the translator as a discursive subject. Since the 1990's, the visibility of translators in translated narrative texts has been increasingly discussed and researchers like Schiavi (1996) and Hermans (1996) introduced the concept of the translator's voice, which attempts to recognise the 'other' voice in translation, i.e. the presence of the translator."*

lho, que merece ser destacada, por coincidir em grande parte com o do nosso:

> No entanto, é relevante questionar essa indistinção, uma vez que as traduções escritas normalmente são endereçadas a um público que se encontra distante, em termos de tempo, espaço e linguagem, daquele a quem o texto de origem se remete. Consequentemente, a ficção narrativa traduzida dirige-se a um leitor implicado que difere daquele do texto-fonte, porque o discurso opera em um novo contexto pragmático. Nesse cenário, o papel do tradutor e a posição dele ou dela no modelo de comunicação narrativa recriado levanta uma questão: seria o mesmo que o narrador do texto de origem?[41]

Desse trecho, porém, gostaríamos de assinalar desde já o fato de que o tradutor ou tradutora (a atenção especial ao gênero aqui torna ainda mais patente o que queremos mostrar) é colocado em relação ao narrador do texto-fonte, como se fossem elementos correspondentes ou paralelos na equação da tradução (texto-fonte – texto-alvo), o que nos parece problemático, uma vez que cada um desses elementos ocupa posição bem específica; considere-se ainda que o texto-alvo conta com seu narrador, e este, entidade ficcional, não pode ser confundido com o tradutor, como o narrador do texto--fonte não pode ser confundido com o autor.

Mais adiante, Bosseaux refere-se à "fidelidade axiomática" que estaria sendo buscada pela tradução nos dias de hoje, fidelidade que requer atenção para a cadeia de significantes, para os processos sintáticos, para as estruturas discursivas, para a importância de me-

---

41 *"However, it is relevant to question this lack of distinction since written translations normally address an audience which is removed in terms of time, space and language from that addressed by the source text. Consequently, translated narrative fictions address an implied reader that differs from that of the source text because the discourse operates in a new pragmatic context. In that framework, the role of the translator and his or her position in the re-assembled model of narrative communication becomes an issue: would it be the same as the narrator of the source text?"*

canismos da linguagem na formação do pensamento e da realidade, de acordo com Rachel May (apud Bosseaux, 2004, p.21). Quer-nos parecer, diga-se de passagem, que essa fidelidade estaria bem próxima daquela defendida por Johnson (2005), já referida, a fidelidade ao conflito entre espírito e letra; é na dimensão discursiva, e não em outra, que esse conflito se torna mais perceptível.

A crítica de De Cortanze (apud Bosseaux, 2004, p.24) à tradução de Woolf por Yourcenar indica um fenômeno curioso, digno de ser levado em conta por quem se dedica, como nós, à leitura da tradução do texto literário, sobretudo da prosa de características mais poéticas: "Ela elimina as asperezas. Ela policia o texto, mais do que poli-lo, faz de um parque inglês um jardim à francesa [...] ela 'afrancesa' a língua inglesa. [...] De Cortanze considera que, mais que polir o texto, ela o policia" (tradução nossa).[42]

À tradutora, escritora consagrada, é atribuída a ação de policiar o texto, afrancesando o original inglês, polindo-o, eliminando suas asperezas. Somos levados a questionar se fenômeno similar teria ocorrido na tradução de *Tutaméia* ao alemão.

Charlotte Bosseaux assume a distinção, fundamental para a narratologia e já postulada pelos formalistas russos, entre os eventos de uma história e sua apresentação pela narração, sem se estender muito nesse ponto, apenas mencionando as diferenças encontradas na terminologia empregada por alguns teóricos e a divisão tripartite que postulam pesquisadores como Mieke Bal, entre *fabula*, *story* e *text*. A autora explica a importância dessa distinção ao afirmar: "A distinção entre 'história' e 'narrativa' é crucial, tanto como a noção de ponto de vista se localiza nas zonas de variação do modo de narrar uma história" (ibidem, p.33, tradução nossa).[43] Essa distinção é também fundamental para o escopo deste trabalho. Não nos interessa apenas a história, mas, antes, como ela é contada.

42 *"Elle ôte les aspérités. Elle police plus qu'elle ne polit le texte, fait de ce parc anglais un jardin à la française [...] elle 'francise' la langue anglaise. [...] De Cortanze considers that more than polishing ('polit') the text, she policed it ('police')."*

43 *"The distinction between 'story' and 'narrative' is thus crucial as the notion of point of view is located in the areas of variation in the telling of a story."*

O estudo de Bosseaux reúne vários teóricos que tratam do papel do tradutor. Mossop (apud Bosseaux, 2004, p.15, tradução nossa), por exemplo, considera o discurso da tradução como discurso reportado: "O discurso a ser reportado é o texto-fonte, e o discurso reportado é o texto-alvo. O tradutor é um 'relator em cuja voz relatante ouvimos, embutida, a voz relatada do original".[44] Taivalkoski-Shilov (apud Bosseaux, 2004, p.17, tradução nossa), por sua vez, considera:

> [...] O discurso das personagens, no texto-alvo, situa-se em um nível mais profundo do que aquele em que se encontra no texto-fonte. Além disso, o tradutor, tal qual um narrador de ficção, pode usar as mesmas estratégias que o narrador para dar conta do texto-fonte. [...] o tradutor 'narra' o texto-fonte.[45]

Essas ideias, relevantes para nós por trazerem o tradutor e sua atividade ao centro da discussão, merecem alguma atenção. Na verdade, parecem-nos pouco claras no que diz respeito ao estatuto do tradutor, tomado sob o ponto de vista das teorias da narrativa e da enunciação. Senão, vejamos: a designação "discurso reportado" teoricamente se aplica a casos em que o discurso do outro é apresentado com marcas como aspas ou travessão ou, no caso do discurso indireto, pelo uso de verbos *dicendi*; entretanto, nem estes nem aquelas são praxe na tradução, se tomarmos o texto em si como unidade.[46] Além disso, invocar o discurso do outro é tarefa do narrador – não do autor; ou seja, é algo que ocorre *dentro* do texto narrativo, e

---

44 *"The discourse which is being reported is the 'source' text and the reporting discourse is the 'target' text. The translator is a 'rapporteur in whose reporting voice we hear the embedded reported voice' of the original."*

45 *"[...] discourses of the characters are situated at a deeper level in the target text than they are in the source text. Moreover, translators, in the manner of fictional narrators, can use the same strategies as narrators do to render the source text. [...] translators "narrate" the source text."*

46 O nome do tradutor, na folha de rosto ou na ficha catalográfica da obra, funcionalmente poderia substituir tais indicações, mas é um dado paratextual, não textual. Considere-se ainda o fato de que muitas traduções já foram publicadas sem nenhuma menção a ele.

não fora dele. O tradutor, por sua vez, é uma entidade do mundo, concreta, localizada *fora* do texto.

Problema semelhante pode ser observado no segundo trecho citado, em que o tradutor é literalmente comparado ao narrador. Trata-se, porém, de duas ordens distintas de entidades, uma cuja identidade é material e concreta; outra, fictícia. Assim, não cremos que o tradutor possa usar as mesmas estratégias que um narrador, pois as estratégias que cada um aciona são específicas e estão a serviço exclusivo de uma atividade especializada: narrar ou traduzir. Ambas fazem uso da linguagem e podem fazer uso do discurso narrativo; mas as similaridades acabam aqui. Isto é, são atividades linguageiras que coincidem em alguns pontos, mas não em todos, mas não sempre. São coisas distintas. Dessa forma, a não ser que tomemos essas considerações como meras metáforas, não podemos concordar com elas. Outro ponto problemático, a nosso ver, é o dos níveis. Se tomamos por base o uso do termo por Genette, somos obrigados a considerar a existência de níveis narrativos única e exclusivamente no interior do discurso narrativo.

Folkart (apud Bosseaux, 2004, p.16), por sua vez, considera a questão de modo mais coerente com nosso ponto de vista, numa formulação essencial para o desenvolvimento de nossa reflexão: enfatiza que traduções ou "reenunciações" (*ré-énonciations*) nunca são neutras, mesmo que esta seja sua intenção inicial, pois o sujeito falante (*ré-enonciateur*) deixa sempre sua marca.

Bosseaux (2006, p.16, tradução nossa) enfatiza: "A situação de enunciação da voz que fala difere daquela do original; portanto, faz sentido questionar que voz é ouvida numa tradução".[47] A pesquisadora utiliza a noção de *voz* do tradutor, postulada por Theo Hermans (apud Bosseaux, 2004, p.36, tradução nosa): "a voz do tradutor, uma voz específica ou 'segunda' voz que se faz mais ou menos presente em textos traduzidos".[48]

47 *"the situation of utterance of the speaking voice differs from that of the original, therefore it makes sense to wonder whose voice is heard in a translation."*

48 *"translator's voice, a specific or 'second' voice that is more or less overtly present in translated texts."*

De acordo com essas duas citações, o tradutor representa papel mais atuante que aquele que em geral lhe é atribuído. Considere-se que um dos modos mais fortemente consolidados de avaliar a tradução como bem-sucedida prega que o tradutor não se faça notar ao verter o texto, que se mantenha invisível. Entretanto, não se pode negar: ele está sempre lá, e algo fala a partir desse lugar. Importa frisar que sua voz se poderia equiparar à do autor, segundo entendemos, mas nunca à do narrador.

Na verdade, pensando agora em *Tutaméia*, parece-nos que quanto mais a enunciação narrativa se particulariza, quanto mais se distancia da frase padrão, mais fortemente é convocada a presença do tradutor. Assim, nesse caso, parece-nos inviável defender a invisibilidade do tradutor; aceitar sua presença e sua interferência passa a ser questão de princípio. Naturalmente, o tradutor sempre esteve presente nos textos traduzidos, mas que sua visibilidade, sua "voz", seja considerada em termos teóricos é fato mais recente; sua presença nos estudos desenvolvidos na área da narratologia, mais ainda. A nós, interessa entender melhor como essa "voz" atua.

O trabalho de Emer O'Sullivan (2003) busca também uma aproximação entre os estudos da tradução e a narratologia e pode nos auxiliar a compreender melhor a questão. A autora apresenta um modelo teórico-analítico, o qual, segundo ela, ajuda a identificar o agente das alterações produzidas pela tradução e o nível de comunicação em que as modificações mais relevantes têm lugar, propondo um modelo que contempla a comunicação narrativa em jogo na tradução.

O'Sullivan (2003), baseando-se em Schiavi, postula:

> A comunicação entre o autor real do texto-fonte e o leitor real da tradução é possibilitada pelo tradutor real, que está localizado fora do texto. O primeiro ato dele/dela é o de um agente receptivo, que, em seguida, ainda em posição extratextual, transmite o texto-alvo através da mediação intratextual do tradutor implicado. (tradução nossa)[49]

49 *"The communication between the real author of the source text and the real reader of the translation is enabled by the real translator who is positioned outside the text.*

A autora identifica o tradutor real, externo ao texto, e supõe a presença do "tradutor implicado". O tradutor, segundo ela, não produz uma mensagem completamente nova, mas é aquele que cria o texto-meta de modo a ser compreendido na cultura-meta, com linguagem, convenções, códigos e referências diferentes daquelas da cultura-fonte: "interpretando o texto original, seguindo certas normas e adotando estratégias e métodos específicos",[50] criando, com isso, um leitor implicado diferente daquele do texto-fonte (ibidem). O'Sullivan desenvolve ainda o seguinte quadro, que representa o modelo comunicativo do texto narrativo traduzido:

Fonte: O'Sullivan (2003, tradução nossa).

Autor real, tradutor e leitor da tradução ocupam o mesmo espaço, exterior tanto ao texto narrativo fonte quanto ao texto narrativo traduzido. O tradutor desdobra-se em dois, em função de seu fazer, como leitor real do texto-fonte e como tradutor real desse texto. Como leitor real, relaciona-se diretamente com o texto-fonte, e essa relação é simbolizada por uma linha que sai do âmbito externo ao texto e toca o texto-fonte.

Her/his first act is that of a receptive agent, who then, still in an extratextual position, transmits the source text via the intratextual agency of the implied translator."

50 *"By interpreting the original text, by following certain norms, and by adopting specific strategies and methods."*

Em uma instância localizada entre eles, a do texto narrativo da tradução, o modelo traz uma profusão de figuras: autor implicado, tradutor implicado, narrador do texto-meta, narratário do texto--meta, leitor implicado. Nessa instância, contido por ela, encontra--se o texto narrativo original, que supõe a presença de narrador, narratário e leitor implicado do texto-fonte. No âmbito do texto traduzido, um traço marca a relação entre o texto-fonte e o texto-meta.

De acordo com O'Sullivan (2003), no texto traduzido,

> [...] uma presença discursiva é detectada, a presença do tradutor (implicado). Pode manifestar-se em uma voz que não é a do narrador do texto-fonte. Poderíamos dizer que duas vozes estão presentes no discurso narrativo do texto traduzido: a voz do narrador do texto-fonte e a voz do tradutor. (tradução nossa)[51]

Embora esse modelo represente uma tentativa válida de equacionar a questão, teríamos a notar que a existência do autor implicado, ou implícito, não é ponto pacífico entre os estudiosos da narratologia, sendo objeto de controvérsias. Outro ponto a ser discutido, e que poderia levar a algum equívoco, é que o texto-fonte vem representado como estando contido pelo texto-meta, como se toda a atividade de representação narrativa levada a cabo pelo narrador do texto-fonte pudesse ser ali recuperada, e que esta pudesse ser retransmitida integralmente. Isso poderia levar à ideia, equivocada, segundo nosso ponto de vista, de que a tradução ocorreria sem ruídos, como se o discurso narrativo do tradutor apenas acrescentasse a certo conteúdo, estável e encerrado em si, um código linguístico outro, como se ele adicionasse algo, sem tirar nada em contrapartida, e simplesmente passasse adiante. A representação do texto-fonte como um objeto finito, por uma linha contínua, ajuda a reforçar esse efeito.

51 *"[...] a discursive presence is to be found, the presence of the (implied) translator. It can manifest itself in a voice which is not that of the narrator of the source text. We could say that two voices are present in the narrative discourse of the translated text: the voice of the narrator of the source text and the voice of the translator."*

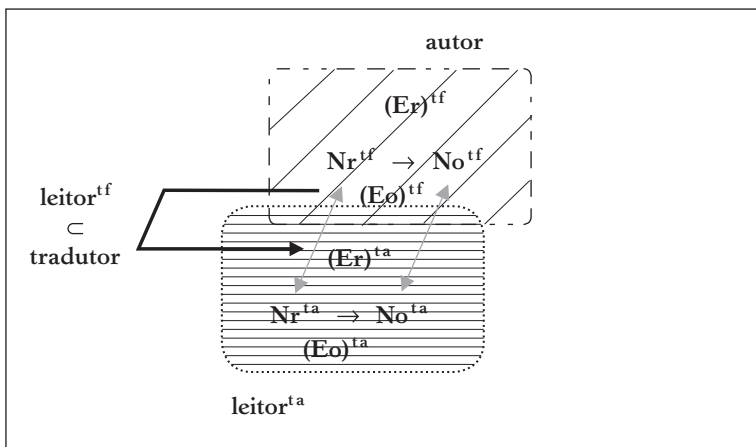
Seria desejável indicar a permeabilidade, as relações fluidas, a troca entre os dois universos, e as eventuais perdas. Indicar de alguma forma as relações entre as figuras do narrador do texto-fonte e do narrador do texto-meta, assim como entre os dois diferentes narratários, também nos parece importante, pois, afinal de contas, o elo entre tais figuras é fortíssimo, estando mais próximos entre si do que o leitor implicado nos dois textos. Do modo como estão representados no modelo, podem ser tomados como figuras absolutamente distintas e independentes, o que não corresponde à realidade empírica da tradução.

O narrador aciona certos signos e códigos narrativos, configura o universo diegético, organizando o tempo, a focalização etc. Seria necessário, segundo entendemos, indicar de alguma forma a manutenção desses elementos pela tradução, ligando o narrador do texto-fonte ao narrador do texto traduzido, que, na medida do possível, deveria reproduzir o que nesse sentido já está dado – pelo menos é o que se espera, pois qualquer alteração nesses elementos descaracterizaria a narrativa em seus fundamentos, ou produziria uma narrativa outra.

O'Sullivan (2003) afirma, no trecho citado, que há duas vozes presentes no discurso narrativo do texto traduzido, a do narrador do texto-fonte e a do tradutor. Entretanto, ao lermos o texto traduzido, na realidade, escutamos apenas uma voz, e ela não pertence a nenhum desses dois, mas sim ao narrador do texto-alvo. Nem o tradutor como tal nem o narrador do texto-fonte se fazem ouvir. O que o tradutor faz, na verdade, é reatualizar as escolhas desse último, mas, para que isso seja possível, instala-se um segundo narrador, cuja voz suplanta a do primeiro, fazendo com que ela não seja mais ouvida, embora em princípio suas escolhas, no que tange ao regime de focalização e à figuratividade,[52] por exemplo, sejam mantidas.

52 Na figuratividade reside grande parte da problemática da tradução, em seus pontos fulcrais: sua definição, sua prática, seu modo de funcionamento, seus maiores desafios, seus limites, sua impossibilidade. Tratar dessa questão no âmbito deste trabalho, da forma como ele está estruturado, seria inviável; porém, ressaltamos, teria sido um caminho com certeza muito produtivo.

O'Sullivan (2003), no trecho citado, refere-se ao tradutor implicado, "(*implied*) *translator*", inserindo o adjetivo entre parênteses, e depois volta a empregar "voz do tradutor", "*the voice of the translator*", indicando certa hesitação em diferenciar as duas instâncias. Tal distinção, entretanto, parece-nos imprescindível.

Com base nessas considerações, inspiradas pelo modelo comunicativo do texto traduzido apresentado por O'Sullivan, elaboramos um esquema que procura representar o evento da tradução e a enunciação tradutória, onde: Er representa o enunciador; Eo, o enunciatário; Nr, o narrador; No, o narratário; tf, o texto-fonte; ta, o texto-alvo. Mencione-se ainda o operador matemático ⊂ (está contido).

Nessa proposta de representação, o texto-fonte (tf) aparece em segundo plano, hachurado em diagonal, e o texto-alvo (ta), em primeiro plano, em hachurado horizontal e mais cerrado. Esboçando o eixo diagonal em que o texto traduzido se encontra à frente, procuramos representar a ordem (crono)lógica do processo: escritura, leitura do texto-fonte, tradução, leitura do texto-alvo; por trás do primeiro, o autor, e no outro extremo, em primeiro plano, o leitor do texto-alvo. Ambos se encontram em posição externa ao texto, como o tradutor, que, em determinado momento, ocupa a posição de leitor do texto-fonte, pressuposta por sua atividade de tradutor.

O que propomos nesse esquema sugere uma estrutura tridimensional. A representação no modelo de O'Sullivan, restrita a duas dimensões, induz a entender o texto-fonte como contido no texto-alvo, o que nos parece problemático, conforme já observamos. Entendemos que se trata de dois textos distintos; daí a decisão de representá-los como entidades distintas, em planos diferentes.[53]

Cremos que não se trata de um texto conter o outro, a não ser que consideremos a situação oposta: se o texto-fonte está apto a provocar inúmeras traduções, em uma mesma ou em várias línguas, então as conteria todas, como virtualidade: em si mesmo, ele já traz em germe as traduções que porventura venha a motivar, em todas as línguas, pois é a fonte, a matriz. Mas então o quadro seria outro: o texto-fonte conteria o texto-alvo, e não o oposto. Na verdade, entendemos que os textos dialogam e se influenciam mutuamente, por isso também os representamos circunscritos por linhas pontilhadas, tal qual membranas permeáveis, para sinalizar a troca constante de sentidos, a respiração, o intercâmbio, o fluxo, entre si e também com o leitor.

Uma vez discriminados os textos, indicamos as relações e pontos de contato entre eles por meio das duas linhas terminadas em setas, em tom cinza. Essas linhas ligam os dois planos, e as setas, marcando as coordenadas de onde saem e aonde chegam as linhas, sinalizam os pontos comuns, palpáveis, localizáveis, com densidade própria, aquilo que, do texto-fonte, de alguma forma deve ser carreado e se alocar no texto-alvo e aquilo que do texto-alvo remete direta e obrigatoriamente ao texto-fonte, sendo indispensável, não podendo ser omitido ou alterado. São as âncoras que permitem

53 As superposições, imbricamentos, trocas, perdas e ganhos em curso na tradução dificilmente poderiam ser representados de maneira satisfatória por um modelo opaco, unidimensional e estático. Talvez um modelo baseado na topologia, parte da matemática que estuda objetos complexos, pudesse representar mais adequadamente a complexidade em jogo na tradução, na medida em que o texto original e o traduzido são dois, mas ao mesmo tempo um, a mesma e uma outra coisa; ou, quem sabe, recursos adicionais de programação, de animação, por exemplo, oferecidos pela hipermídia.

que se reconheça o parentesco entre os textos, fazendo a amarração entre eles; de lado a lado, são também setas que se encravam no tecido do discurso narrativo, abrindo brechas, cavando nele um espaço, influenciando-o de alguma forma, alterando-o.

Óbvia é a dívida do texto-alvo para com o texto-fonte, do qual ele empresta as configurações fundantes da narrativa, mas também o texto de partida, tocado pela tradução, já não será mais o mesmo, pois a partir daí contará também com um duplo, espécie de clone que irá substituí-lo em certas circunstâncias, em dados momentos, permitindo que circule em lugares onde ele antes não poderia estar, falando por ele, em seu nome.[54] São duas setas, uma em cada extremidade da linha, pois as relações existem nos dois sentidos, são mútuas,[55] e duas linhas, porque devem remeter à pluralidade desses elementos comuns; mas esse número também é motivado pelas instâncias representadas dentro de ambos os campos, que devem estar estreitamente relacionadas em tf e ta: o narrador (Nr) e o narratário (No).

Como centros organizadores do discurso narrativo, o narrador e o narratário concentram em si as linhas de força que mantêm amar-

---

54 O leitor de *Tutaméia* em alemão acredita ter lido *Tutaméia*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. A presença do autor, sua imagem, sua *persona*, a autoria, enfim, tendem a suplantar as do tradutor no imaginário do leitor. Ele realmente crê ter lido *Tutaméia*. Leitores de *Crime e castigo*, por exemplo, dirão que leram esse livro de Dostoiévski, sem que saibam necessariamente que, em russo, o romance se intitula *Преступлéние и наказáние* (*Prestuplênie i nakazánie*), e em geral não poderão nomear o tradutor.

55 Há naturalmente elementos da diegese e mesmo do enunciado do original no texto traduzido, mas a tradução também contribui para novas leituras da narrativa, alterando, revelando ou construindo sentidos possíveis que *passam a ser parte da obra*. A obra permanece uma, una, a despeito de serem dois enunciados narrativos, textos diferentes, línguas distintas; é, porém, acrescida de novos sentidos, nem sempre coincidentes com os suscitados pelo original e, portanto, influenciada pelo evento tradutório – daí entender-se que, com a tradução, o texto-fonte passaria a conter o texto-alvo, e não o oposto. Assim como muito do que é desencadeado pela leitura do original não pode ser reconstruído pela tradução, aquilo que o leitor do texto traduzido constrói como sentido dificilmente viria à luz a partir da leitura do texto original, sendo acrescentado à obra, como reenunciação, em si original e também irrepetível.

rados os textos, em si e entre si, mas, sobretudo, devem também ser lembrados em sua natureza ao mesmo tempo única (cada texto narrativo, incluído aí o traduzido, institui um narrador próprio, novo, só seu)[56] e dupla, que se replica indefinidamente a cada tradução, guardando, porém, íntima relação com o narrador do texto-fonte; devem ser lembrados em seu caráter particular, individuado, quase diríamos, mas necessariamente reprodutível (para que possa se dar a tradução, para que se instaure o parentesco entre os textos narrativos) e, a cada vez, reproduzido pela via da enunciação tradutória. Duas linhas, quatro pontos; dois enunciados, dois enunciadores (Er), dois enunciatários (Eo), dois narradores, iguais, mas diferentes.

Importa notar ainda, quanto à enunciação e às instâncias enunciador/enunciatário, que o tradutor, como leitor do texto-alvo, está vinculado à última delas, a do enunciatário do texto-fonte (Eo^{tf}), mas, ao traduzir, assume uma posição enunciativa que lhe permite projetar, por sua vez, um novo enunciador no texto-alvo (Er^{ta}). Assim, poderíamos definir a enunciação tradutória como a operação que, numa situação não dialógica, faculta ao enunciatário passar ao lugar de enunciador e projetar um enunciatário outro, dando origem, no caso da narrativa de ficção, a um novo enunciado narrativo.

A intervenção do tradutor opera o *turnover*; isso ocorre no momento lógico em que ele se descola da instância do enunciatário para se vincular à do enunciador. É nesse passo que se ergue a ponte, metáfora frequente nos escritos sobre a tradução; os pilares, podemos localizá-los mais concretamente na instância enunciativa, e estes têm por base o enunciatário do texto-fonte e o enunciador do texto-alvo, vinculados de diferentes modos às operações de leitura e escrita envolvidas na tradução.

---

56 Conforme se pode constatar adiante, na análise das narrativas, o narrador no texto-alvo pode vir a apresentar características distintas das que tinha no texto-fonte; isso afeta, por sua vez, todo o conjunto, já que é ele o responsável pela narração. Uma das instâncias da narrativa fulcrais na obtenção de efeitos que se aproximem dos do original é, sem dúvida alguma, a do narrador. O narratário, por sua vez, frequentemente implícito e, portanto, ausente do enunciado narrativo, no mais das vezes, não chega a ser afetado diretamente pela tradução (embora o seja de modo indireto).

Enfim, certamente seria possível representar a tradução do texto narrativo de outras maneiras e é muito provável que haja formas que desconhecemos, como também outras surgirão; de qualquer modo, parece-nos imprescindível hoje incorporar como central o conceito de enunciação, de maneira a distinguir, com a maior clareza possível, as entidades externas ao texto das instâncias internas. Essa distinção, já consolidada nos estudos literários, ainda parece ser necessário frisar, no que diz respeito à tradução; seria possível também considerar o texto-fonte e o texto-alvo como textos distintos, frutos de atos relacionados, mas diferentes, de tomada da palavra.

Relembremos a opinião de Barbara Johnson (2005, p.32) de que a tradução sempre foi a tradução do significado e que a dita "fidelidade" da tradução sempre significou fidelidade ao teor semântico, com a menor interferência possível das restrições do veículo, mas que a aderência ao significante tampouco resolveria o dilema, restando assim ao tradutor a possibilidade de buscar ser fiel ao *conflito* entre espírito e letra encenado no texto. A concepção de tradução focada na dimensão do significado leva a visualizar uma cadeia unidirecional e rígida, por meio da qual seria transmitido um conteúdo narrativo dado, como, de certa forma, se representa no modelo comunicativo, em que o autor real transmite o conteúdo ao autor implicado, que o repassa ao narrador do texto-fonte, e assim por diante, em linha reta, até que ele chegue "são e salvo" ao leitor real da tradução. O esquema aqui proposto procura equacionar a questão de modo a que o texto traduzido se veja liberto da "tirania do significado" e do anátema da fidelidade, sem cair tampouco na tirania do significante, levando em consideração o conflito que o texto literário já de partida propõe, assim como a dinâmica e – sobretudo – a tensão entre o texto de partida e o texto de chegada.

Discutindo a questão da figuratividade, Bertrand (2003, p.154) assinala que esta pode ser definida como a propriedade das linguagens de "reproduzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas [...]", permitindo "localizar no discurso esse efeito de sentido particular que

consiste em tornar sensível a realidade sensível". Bertrand (2003, p.161) enfatiza que não se trata, no estudo da figuratividade, de levar em conta o estatuto do referente, se real ou fictício, mas sim o regime de veridicção que o texto propõe, uma vez que as formas de ajuste entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas são "relativamente movediças e culturalmente forjadas pelo uso". Indica também que a análise sêmica hoje implica uma análise discursiva, incorporando a dimensão contextual e discursiva da manifestação do sentido, pois

> [...] só a realidade contextual do discurso é capaz de selecionar os elementos de sentido que se atualizam dentre as virtualidades disponíveis, e de desambiguizar os enunciados. É o que faz naturalmente a leitura, e é o que explica (pelo menos em parte) que vários leitores de um mesmo texto poderão atualizar nele uma significação parcialmente diferente. (Bertrand, 2003, p.170)

O fato de que as formas de ajuste entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas sejam determinadas pelo uso, pelo contexto, pela cultura, aponta, no limite, para a impossibilidade da tradução (perfeita) e, assim, para a necessidade de se acolher uma leitura parcialmente diferente daquela que tenhamos feito – ela também parcial. Isso não nos impede, entretanto, de refletir acerca das diferenças, levando em conta que a tradução tenderá sempre a desambiguizar o discurso do texto-fonte, como decorrência quase inevitável da leitura, mas, sobretudo, da outra operação de que depende, a escrita, durante a qual se vê obrigada a selecionar novos elementos dentre as virtualidades disponíveis, desta vez em outro sistema linguístico, outro contexto, outra cultura, outro espaço e, no mais das vezes, outro tempo.

Reside nesse aspecto um dos principais motivos que nos levam a optar neste trabalho pelo apoio do modelo descritivo de Aubert (2006), pois sua configuração descritiva favorece a acolhida de tais diferenças, mais do que outros modelos cujo ponto de partida já supõe, em si, um julgamento de valor.

O modelo descritivo das modalidades de tradução de Aubert

O modelo descritivo das modalidades de tradução desenvolvido por Aubert (2006) retrata as diferenças em estruturas de superfície numa comparação palavra a palavra entre o texto na língua-fonte e seu equivalente na língua-meta. Devemos mencionar o fato de que o modelo se encontra em construção; não obstante, pareceu-nos válido empregá-lo neste trabalho, sobretudo porque ele se desenvolve desde o início tendo como *corpus* também a obra de Guimarães Rosa: as traduções de *Sagarana* para o norueguês e para o francês. Assim, e pelo fato de se originar num contexto em que se fala a mesma língua da obra, teríamos maiores chances de aplicabilidade à linguagem especial do escritor, que, desde o princípio, nos pareceu propor questões que outros modelos não seriam capazes de contornar.

Entretanto, importa recordar, de *Sagarana* a *Tutaméia* se vão alguns bons anos, umas tantas obras pelo meio, entre elas o grande *Grande sertão.* Subverte-se a sintaxe, cada vez com maior empenho; o texto, curtíssimo, altamente concentrado, aproxima-se da poesia, e a distaxia é a principal característica do enunciado narrativo. Não obstante, este continua sendo, a nosso ver, o modelo mais apropriado para o estudo em questão.

Registramos resumidamente as modalidades que o modelo descritivo (Aubert, 2006) propõe:

1) *Omissão*: o segmento do texto-fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto traduzido.
2) *Espelhamento*: o segmento repete-se no texto traduzido sem alterações ou com pequenas alterações gráficas e/ou morfossintáticas:
    2.1) *Empréstimo*: segmento do texto-fonte reproduzido sem marcadores (aspas, itálico, negrito);
    2.2) *Decalque*: expressão emprestada da língua-fonte, com adaptação gráfica ou morfológica.

3) *Literalidade*: passagem sem "ruído" de uma língua a outra, sinonímia interlinguística e intercultural:
   3.1) *Transcrição*: os segmentos pertencem a ambas as línguas (algarismos etc.) ou a uma terceira língua (já são empréstimos no texto-fonte);
   3.2) *Tradução palavra por palavra*: mesmo número de palavras, mesma ordem sintática, "mesmas" categorias gramaticais e opções sintáticas consideradas sinônimos interlinguais;
   3.3) *Transposição*: critérios da tradução palavra por palavra não podem ser satisfeitos; há rearranjos morfossintáticos, alteração da ordem, desdobramento de uma palavra em várias, condensação, alteração de classe;
   3.4) *Explicitação*: construções parafrásticas: aposto explicativo, nota, glossário final, posfácio.

4) *Equivalência*: reescrita interpretativa, atuação, interferência e coautoria mais visíveis; deslocamento ou refração semântico-pragmática.
   4.1) *Implicitação*: informações explícitas tornam-se implícitas, há condensação, eliminação de aparentes redundâncias; pode relacionar-se à evitação de dificuldades e de barreiras culturais mais desafiadoras.
   4.2) *Modulação*: mais complexa de caracterizar; confunde-se com a idiomaticidade das línguas. Constitui alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido denotativo; expressa-se a cultura linguística, os idiomatismos. "A despeito, porém, dessas diferenças, não se entende no trecho em francês outra coisa do que aquela expressa no original brasileiro: apenas, entende-se a mesma coisa por outros caminhos, com manifestação de outra sensibilidade, outros tons" (ibidem, p.67).
   4.3) *Adaptação*: embate entre duas realidades extralinguísticas; intersecção de sentidos, mesmo denotativos, aban-

donando a busca da equivalência perfeita; intersecção de realidades naturais, sociais ou de sistemas de crenças distintas entre a cultura-fonte e a cultura-meta; necessidade de expressar conceitos inexistentes na língua de chegada.

5) *Tradução intersemiótica*: capa, ilustrações, vinhetas introduzidas no texto-meta.

6) *Erro*: casos que ultrapassam os limites da adaptação, troca injustificada de sentido.

O autor informa que, nas análises feitas ao longo do desenvolvimento do modelo, em sua versão anterior, constatou-se uma proporção de 50% de traduções literais no francês, contra 29% no norueguês. Em vista disso, julgou-se necessário: estender a pesquisa a outro texto da literatura brasileira traduzida, para verificar se esses dados indicariam uma tendência ou uma situação idiossincrática, para o que foi escolhido *Macunaíma*; estender a observação a marcadores específicos das diversidades culturais, o que poderia proporcionar resultados diversos; finalmente, acrescentar uma dimensão textual, etapa ainda a ser desenvolvida. Registremos ainda a afirmação de que as modalidades podem se apresentar em co-ocorrência e que a transposição com modulação, em que se observam deslocamentos semânticos e acomodações morfossintáticas, é das mais difundidas (ibidem, p.69).

Importante registrar, ainda, a consideração de que tanto as modulações quanto as transposições podem ser obrigatórias ou opcionais, e a postulação da hipótese, ainda a ser adequadamente investigada, de que as transposições e modulações opcionais "representam parcela significativa da manifestação, no plano linguístico, da liberdade de tradutor" (ibidem, p.66).

Aubert (2006, p.67) afirma que, na modulação, a despeito das diferenças, se pode "entender a mesma coisa por outros caminhos, com a manifestação de outras sensibilidades, outros tons". Porém, a manifestação de outras sensibilidades, de outros tons, pode ter consequências para o sentido geral da obra. Mesmo a transposição,

que aparentemente comportaria um grau menor de interferência do tradutor – o exemplo dado é o acréscimo de artigo definido –, pode ter consequências quanto ao efeito a ser alcançado com a frase. O enunciado-fonte, no caso de *Tutaméia*, sistematicamente omite artigos, por exemplo, que, a nos pautarmos pelas expectativas baseadas na norma da língua portuguesa, teriam de estar presentes; omite preposições onde deveriam existir, apresenta-as onde não deveriam estar, e assim por diante. Tudo isso significa e diz *outra* coisa.

Como a modulação "resulta em uma alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha fundamentalmente o mesmo efeito geral de sentido denotativo" (ibidem, p.66), fica claro que ela pode, sim, preservar o sentido denotativo, pode exprimir "corretamente" o sentido de um dado segmento, mas a expressividade não está com isso necessariamente preservada, como os exemplos de Aubert provam. Não nos parece possível, porém, pelo menos não no escopo deste trabalho, não em se tratando de *Tutaméia*, passar por cima dessa constatação, sem pensar nas consequências disso.

Com base no modelo descritivo, se tentássemos diferenciar transposições e modulações obrigatórias ou optativas, para tentar chegar a alguma conclusão quanto à liberdade do tradutor (ibidem), teríamos alguma dificuldade. A liberdade do tradutor seria pensada, nesse modelo, como limitada, no caso da obrigatoriedade, e nos casos facultativos ele poderia exercitá-la e criar. Partimos do pressuposto de que o critério obrigatório/facultativo seria fundado na norma, a partir de questões da idiomaticidade das línguas envolvidas, que obrigariam a esta ou àquela opção, uma vez que não se menciona outro critério no artigo de Aubert (2006, passim). Afinal, o sistema supõe uma norma, de partida.

Contudo, é notório o uso especialíssimo que Guimarães Rosa faz das potencialidades do idioma, característica apontada por extensa lista de estudiosos. Parece-nos que a distinção entre "facultativo" ou "obrigatório", no caso da tradução da obra do escritor, e de *Tutaméia* em especial, não poderia ser feita muito facilmente. Aliás, como se vê em determinados momentos da análise, a distinção que num primeiro momento somos obrigados a fazer é aquela entre

o que o sistema obrigaria e o que o enunciado do texto de partida oferece, rompendo-o claramente.[57]

Esse parece ser o caso de grande parte dos enunciados do texto-fonte, seu traço distintivo, conforme afirma, entre outros, Sperber (1982), ao tratar da distaxia. Diante disso, como avaliar o enunciado da tradução quanto à obrigatoriedade ou facultatividade: a partir dos dois sistemas linguísticos ou entre os enunciados, na atualização da língua em discurso? Se o enunciado do texto de partida vai contra a norma, rompendo-a clara e declaradamente, mas o enunciado do texto de chegada, por sua vez, se ajusta a ela mais do que aquele, devemos entender alterações de superfície como a transposição ou a modulação, nesses casos, como obrigatórias ou facultativas?

Procuremos representar, ao mesmo tempo, as relações entre a norma, o sistema linguístico e o enunciado narrativo, nos dois idiomas, e as relações entre o texto-fonte e o texto traduzido, tomando ↕ como símbolo de uma relação de oposição/ruptura em relação à norma, || como representação da adequação à norma, = e ≠ como signos da relação de semelhança ou dessemelhança entre determinados efeitos de sentido gerados pelos dois enunciados, ou seja, a relação entre os enunciados narrativos nos dois idiomas.

Teríamos duas situações. Na primeira, para fazer frente à ruptura instaurada pelo enunciado narrativo do texto-fonte, seria desejável que também existisse uma ruptura na relação norma–uso, no texto-meta, para que fosse possível a emergência de efeitos semelhantes:

Texto-fonte		**Texto-meta**
norma		norma
↕		↕
uso	=	uso

57 Ressalte-se que essas considerações dizem respeito à especificidade do enunciado narrativo aqui enfocado, e não ao modelo descritivo em si. Trata-se, repetimos, de um caso-limite, que ainda hoje propõe desafios ao leitor que com ele se confronta.

Na segunda, o texto-meta toma por parâmetro a norma, mais do que o uso da língua no texto-fonte; ajusta-se a ela, impedindo que efeitos similares aos gerados pelo texto-fonte ocorram:

Texto-fonte		**Texto-meta**
norma		norma
↕		||
uso	≠	uso

Quer-nos parecer que, na tradução de um segmento caracterizado pela ruptura, obrigatória, ou ao menos desejável, seria a ruptura, pois não seria adequado postular a obrigatoriedade, nesse caso, pensando na adequação em relação à norma, uma vez que isso contrariaria o proposto pelo enunciado-fonte. Diríamos, mesmo, que a obrigatoriedade, nesse caso, não poderia ser auferida a partir do sistema, mas ela se deslocaria para o enunciado. O sistema, em vista das especificidades do enunciado narrativo em foco, deixa de ser um critério adequado.[58]

Localizamos no *corpus* algumas ocorrências – excepcionais, diga-se de passagem – da primeira situação, em que o enunciado do texto-fonte passa a ser a referência predominante, substituindo a norma do idioma-alvo, e elas são analisadas neste trabalho. Nesses momentos, manifesta-se a desejável fidelidade à energia do conflito entre espírito e letra (Johnson, 2005, p.34).

O último ponto a ser discutido nesta seção seria o fato de que a transposição, modalidade de tradução que engloba rearranjos morfossintáticos, como a alteração da ordem das palavras, o desdo-

58 De acordo com Batalha e Pontes Jr. (2004, p.38), o tradutor, consciente de que o contexto de recepção do texto traduzido tem um estatuto diferente das outras produções, é "levado a utilizar características muito típicas da língua alvo, tendendo até [...] a exagerá-las na maioria das vezes, preferindo as estruturas essenciais da língua e praticando um certo conservadorismo linguístico". Registramos essa observação, sublinhando ao mesmo tempo que aquilo que nos interessa, em primeiro lugar, o que nos propomos a investigar, é o enunciado narrativo e suas relações com a história.

bramento de uma palavra em várias, a condensação de vocábulos e a alteração de classe, está definida, no modelo descritivo, como sendo da ordem da literariedade, ou seja, figura entre as modalidades que operariam uma passagem "sem ruído" de uma língua a outra, graças a uma sinonímia interlinguística e intercultural.

Poderíamos objetar que tais operações, pelo menos no caso do discurso narrativo de que nos ocupamos, gerariam ruídos, no sentido de que tendem a preencher o vazio que o discurso narrativo na língua-fonte faz questão de instituir, alterando-o em suas características fundamentais.

O exemplo de transposição, do que seria uma passagem sem ruído, é retirado de "A hora e vez de Augusto Matraga" e sua versão francesa: "Procissão [entrou], reza acabou // La *procession [entra], la prière s'acheva"* (Aubert, 2006, p.65). Acreditamos, porém, que o impacto, o efeito gerado pelas duas construções, é bem diferente. A omissão do artigo, que contraria a norma, confere à frase um caráter peculiar, de exceção, de ruptura, aproximando-a também da estrutura do provérbio. O que se tem, depois da tradução, pela adição do artigo, é um enunciado que se enquadra nos moldes do gênero narrativo convencional, de um relato no passado. O enunciado-meta, nesse caso, ajusta-se mais à norma, à expectativa do leitor diante de um texto narrativo, que ao texto-fonte; este, omitindo o artigo previsto pela sintaxe-padrão, visava a determinado efeito, que não se sente no texto-meta.

Se as teorias da narrativa tradicionalmente não têm se interessado pela tradução – com exceções, algumas das quais aqui referidas –, tampouco as teorias da tradução parecem recorrer aos estudos narratológicos. A nosso ver, essa aproximação não só é possível como desejável e potencialmente produtiva. De qualquer forma, é auspiciosa a afirmação de que o modelo descritivo das modalidades da tradução tem por projeto incorporar, na continuidade do desenvolvimento do modelo, também uma dimensão textual.

Ao buscar verificar como a escrita rosiana se comporta diante da tradução e vice-versa, não se busca uma teorização sobre a questão da tradução, como também não se propõe uma nova tradução de

Tutaméia; pode-se, na melhor das hipóteses, apenas verificar como essa obra em particular reage à tradução, abrindo-se a ela ou a ela resistindo.

Entretanto, em vista da dificuldade de aplicar irrestritamente as categorias do modelo descritivo ao objeto deste trabalho, pensamos em uma nova (hipotética) modalidade que estaria a meio caminho entre a explicitação, a modulação e a adaptação.

Da primeira, teria o caráter parafrástico, mas com ela não se confundiria, por conta da presença inegável de "ruídos" ou interferências; teria, como as modalidades da equivalência, o caráter de reescrita interpretativa, em que a interferência do tradutor se torna mais nítida. Porém, diferentemente da implicitação, não operaria por condensação; pelo contrário: expande o segmento, à medida que procura explicitar um sentido que no enunciado-fonte está apenas sugerido, embora guarde com essa modalidade uma semelhança importante: ambas, a implicitação e essa modalidade que sugerimos, relacionar-se-iam à evitação de dificuldades e barreiras culturais mais desafiadoras.

Todavia, não se trata tampouco de modulação, pois esta se confunde com a idiomaticidade das línguas, o que não supomos ocorrer nessa modalidade que tentamos descrever. Como a modulação, operaria alterações na semântica de superfície, mas preservando-se o sentido denotativo; contudo, enquanto a primeira busca preservar o sentido conotado, na segunda, este seria profundamente alterado ou eliminado; enquanto a primeira está relacionada à idiomaticidade das línguas, a segunda ocorreria nos casos em que, independentemente dela, o que sofre alteração é a idiossincrasia do segmento, sua identidade, pois este já se relaciona de modo peculiar com o idioma, recortando no pano de fundo de sua língua um espaço único, inconfundível, posicionando-se mais além do idiomático, embora nele fundado. Com isso, apesar de dizer a mesma coisa que o segmento-fonte, o segmento traduzido tem sentido diferente; a sensibilidade, o tom, ou melhor, a dificuldade ou impossibilidade de mantê-lo, são decisivos para que se defina essa modalidade. De certa forma, em muitos aspectos, seria possível alocar aqui a tradução da lírica.

Finalmente, essa modalidade se diferenciaria da adaptação pelo fato de que esta abandona de forma intencional, clara (e muitas vezes declarada, ao assumir-se como tal), a busca da equivalência perfeita, ao dar-se por vencida no embate (ou querer vencê-lo) entre duas realidades extralinguísticas, abrindo mão inclusive do sentido denotativo do original. Já nossa hipotética modalidade ainda estaria aderida à ideia de equivalência, permanecendo esta no horizonte, sem, contudo, ser alcançada plenamente – por conta não do idioma do texto-fonte em si, mas do uso particular que dele se faz.

Todavia, elas têm em comum o motor principal das alterações que promovem: a diferença entre duas realidades, naturais, sociais, do sistema de crenças, de acordo com Aubert (2006), no caso da adaptação; mas mais sociais e, sobretudo, históricas, uma diferença fundada mais na exploração personalíssima das virtualidades da língua que irrompem num uso particular desta pelo texto-fonte, transformando-a previamente, no caso da modalidade que procuramos descrever. A essa modalidade de tradução chamaríamos "transformação".[59]

---

59 Remetemos aqui à topologia, mais precisamente ao estudo da transformação de objetos topológicos como a chamada "*pretzel transformation*": trata-se de um modelo que nos parece útil para entender o que ocorre na tradução de *Tutaméia*. Ver, no Capítulo 2, o item "Pessoa, espaço, tempo".

2
As narrativas em foco

No clássico artigo intitulado "Aspectos linguísticos da tradução", Jakobson (1970, p.70) afirma que, em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical; porém,

> [...] nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões.

Com efeito, essa é uma discussão de caráter complexo, uma questão de muitas faces, a começar pelo traço excepcional de que se reveste a enunciação narrativa da obra em foco, desembocando na problemática da tradução do texto literário, sobretudo aquele de viés poético. Em vista disso, as análises estão, desde o princípio, sujeitas a promover a emergência de novos questionamentos, mais que levar a conclusões definitivas.

Entretanto, vale a pena observar que, se inicialmente o texto de *Tutaméia* nos parecia hermético, cerrando fileiras contra qualquer possibilidade de tradução, por suas peculiaridades, por empregar uma gramática própria, agora somos levados a considerar que, ao

contrário, ao enunciar de forma tão particular, ele também seria capaz de convocar o tradutor ao trabalho de forma incisiva, instituindo-o como um leitor privilegiado – não no sentido de um leitor que possa se apropriar totalmente d'O sentido, mas que será levado a uma reflexão sobre a questão linguageira a qual outros eventos de tradução dificilmente lhe possibilitariam. O que vale, para o texto, é lançar esse desafio: Traduza-me, se for capaz... Além disso, as dificuldades que o tradutor enfrenta também hão de ensejar, por sua vez, resenhas, comentários, críticas, discussões, paratextos, prefácios, conferências, notas e glossários, artigos e estudos que amplificarão tais efeitos.

Incipit

No primeiro momento da análise, no recorte que traz os parágrafos iniciais das narrativas, concentramo-nos nos termos do enunciado narrativo relacionados: à instância responsável pela narração, manifesta na pessoa verbal, indicando o narrador e explicitando eventualmente o narratário; ao tempo da enunciação, em relação ao tempo da história, identificável por meio do tempo verbal; e ao espaço da enunciação narrativa, também em relação ao espaço dos fatos narrados.

Esses elementos merecem ser investigados, pois impertinências aí, durante o processo de tradução, são passíveis de imprimir alterações decisivas no que tange à enunciação narrativa. Isso teria efeitos, naturalmente, tanto na frase quanto no sentido global do texto, naquela que nos parece ser sua mensagem.

O quadro que se segue apresenta, lado a lado, os parágrafos iniciais de todas as narrativas da obra, nos dois idiomas, com a finalidade de permitir visualizar este que é o momento fundante do enunciado narrativo, o qual, assentado no tripé *pessoa*, *espaço*, *tempo*, instaura a perspectiva a partir da qual a história é narrada, assim como apresenta, no mais das vezes, o protagonista.

LÍNGUA-FONTE	LINGUA-ALVO
I. *Aletria e hermenêutica*	**I. Aletrie und Hermeneutik**
II. Antiperipléia **§1)** – E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz.	**II. *Gegenumseglung*** **§1)** *Und Sie wollen mich mitnehmen, Senhor, weit fort, in die Städte? Ich brauche noch etwas Zeit. Alles ist für mich Rückkehr. Nicht in jedem Beruf, nein. Was ich bis heute gemacht habe, worauf ich mich verstehe und was mir liegt, ist Blindenführer sein; ich lenke die Schicksale, wie es mir gefällt.*
III. Arroio-das-Antas **§1)** Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros? Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminavelmente, sozinha viúva. Descontado que a esquecessem. Ela era quase bela [...].	**III. *Tapirbach*** **§1)** *Wo ist – die Einöde, das Sumpfdörfchen, im häßlichen, üblichen Sertão –, wo es noch Gespenster geben konnte? Dorthin brachten sie Drizilda, sie war noch keine fünfzehn Jahre alt, am Ende ihrer Tränen: in sich verschlossen, endgültig eine einsame Witwe. Abgesehen davon, daß sie vergessen würde. Sie war fast schön* [...].
IV. A vela ao diabo **§1)** Esse problema era possível. Teresinho inquietou-se, trás orelha saltando-lhe pulga irritante. Via espaçarem-se, e menos meigas, as cartas da noiva, Zidica, ameninhamente ficada em São Luís. As mulheres, sóis de enganos**...** Teresinho clamou, queixou-se – já as coisas rabiscavam-se.	**IV. *Die Kerze für den Teufel*** **§1)** *Dieses Problem war möglich. Teresinho wurde unruhig, ein Floh war hinter* sein *Ohr gesprungen und piekte ihn. Er sah, wie die Briefe seiner Verlobten Zidica, die mädchenfhaft in São Luís geblieben war, weniger sanft und weniger häufig wurden. Die Frauen, Sonnen der Täuschungen. Teresinho beklagte, beschwerte sich – schon verhedderten sich die Dinge.*
V. Azo de almirante **§1)** Longe, atrás uma de outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo de remos, a toda voga. O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer. Iam rumo ao Calcanhar, aonde se preparava alguma desordem. De um Hetério eram as canoas, que ele regia. Despropósito? O caso tem mais dúvida.	**V. *Admiralschicksal*** **§1)** *Fernhin, eines hinter dem anderen, fuhr das mehr als halbe Duzent Kanus, schwärmend, aufgeregt, mit kraftvoll stoßendem Ruderschlag. Die Sonne sank, der Fluß glänzte wie eine neue Hacke, die Köpfe im Widerschein hoben sich ab. Sie fuhren Richtung Calcanhar-Ferse –, wo ein Aufruhr im Gange war. Die Kanus gehörten einem gewissen Hetério, er lenkte sie. Unklug? Der Fall birgt seine Zweifel.*

VI. Barra da Vaca **§1)** Sucedeu então vir o grande sujeito entrando no lugar, capiau de muito longínquo: tirado à arreata o cavalo raposo, que mancara, apontava de noroeste, pisando o arenoso.	**VI.** ***Barra da Vaca*** **§1)** *Und es begab sich, daß der mächtige Kerl in den Ort kam, ein Hinterwäldler von weit her: den Fuchs am Zügel führend, der lahmte, kam er aus dem Nordosten über tiefe Sandwege.*
VII. Como ataca a sucuri **§1)** O homem queria ir pescar? Pajão então levava-o ao certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro. O resto, virava com Deus... Inda que penoso o caminhar, dava gosto guiar um excomungado, assim, hum, a mais distante, no fechado da brenha.	**VII.** ***Wie die Sucuri-Schlange angreift*** **§1**) *Der Mann wollte fischen? Also führte Pajão ihn an die bestimmte Stelle, zu einem guten, tiefen Fischteich. Alles übrige war die Sache Gottes... Wenn auch das Gehen mühsam war, so machte es doch Freude, so ein Kerl zu führen, so, naja, weit weg durchs dichte Gestrüpp.*
VIII. Curtamão **§1)** Convosco, componho. **§2)** Revenho ver: a casa esta, em fama e idéia. Só por fora, com efeito; prédio que o Governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício. Dizendo, formo é a história dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão que comparo. Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento.	**VIII.** ***Stellmaß*** **§1)** *Mit Ihnen bringe ich es zustande.* **§2**) *Ich komme zurück, um es zu sehen: das Haus mit seinem Ruf und der Vorstellung von ihm. Nur von außen, in der Tat; ein Gebäude, das die Regierung erwarb, als Knabenschule, ein Lebenswerk. Redend verleihe ich der Geschichte dieses Hauses, das ich rund und eckig fertigstellte, Gestalt. Aber ist die Welt nicht ein göttlicher Umzug? – Ich bitte um Vergebung für diesen Vergleich. Meines wird auf Biegen oder Brechen immer aus Fassade und Seitenwänden vom Keller bis zum Gesims bestehen. Schaut doch. Was ich vorläufig erzähle; Punktum! Augen stellen die Dinge an ihren Platz.*
IX. Desenredo **§1)** Do narrador a seus ouvintes: **§2)** – Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. Com elas, quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.	**IX.** ***Lösung*** **§1)** *Der Erzähler zu seinen Zuhörern:* **§2**) *– Jó Joaquim, Kunde, war still, geachtet, gut wie Biergeruch. Er besaß alles, um nicht berühmt zu sein. Aber was kann man mit denen anfangen? Kaum war Adam eingeschlafen, wurde Eva geboren. Sie hieß Livíria, Rivília oder Irlívia, die bei dieser Bemerkung vor Jó Joaquim erschien.*

X. Droenha	**X. *Droenha***
§1) Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulho, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se também perto das nuvens. Ele é que não podia retroceder. Voavam gaviões. Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra.	**§1)** *Die aufgehende Sonne beschien die ausgebrannte Flächen von Felsen und Geröll, sie stiftete Einsamkeit, plötzlich, Stille. Dennoch windete es. Es war ein Ort zum Staunen, auch war man den Wolken nah. Aber er konnte nicht zurück. Sperber schwebten dahin. Es war Jenzirico nie in den Sinn gekommen, einen Menschen töten und sich im Gebirge verstecken zu müssen.*
XI. Esses Lopes	**XI. *Diese Lopes-Brüder***
§1) Má gente, de má paz, deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três. Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade. Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d'água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço. Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. A maior prenda, que há, é ser virgem.	**§1)** *Böse leute, mit bösem Frieden; von denen will ich mich meilenweit fernhalten. Selbst von meinen Kindern, den dreien. Frei, fühle ich mich weder alt noch überflüssig. Das Alter hat seine Vorteile. Ich liebe einen Mann, er kann meine guten Dienste nicht genug bewundern. Diese machen ihm den Mund wässrig. Jetzt will ich glücklich sein, tagtäglich, gleich, ob ich leide oder genieße. Ich will laut reden. Komme mir da kein Lopes, denn zerfetze ich mit den Zähnen. Was ich in der Vergangenheit durchgemacht habe, ist versunken und vergessen. Ich habe den Grund meines Herzens doch noch gefunden. Das größte Geschenk, das es gibt, ist Jungfrau zu sein.*
XII. Estória no. 3	**XII. *Geschichte Nr. 3***
§1) Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos-da-guarda, aos infinilhões.	***§1)** Man erzählt sich, nachgewiesener- und bestätigtermaßen, daß zu jener Stunde Joãoquerque Mira zusah, wie sie Fleischklößchen für das Abendessen briet, während die beiden über Kleinigkeiten, Nichtigkeiten, Gewißheiten schwatzten. Ja, Senhor, Senhora, die Liebe. Schutzengel umgaben sie, in unendlicher Zahl.*

XIII. Estoriinha **§1)** Senão quando o vapor apitou e se avistou subindo o rio, aportava da Bahia cheio de pessoas. **§2)** Mearim viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, estava para cada hora, por fatalidade de certeza. Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproximava, apontada. Ele não estremeceu, provado para o silêncio e engasgo. Se entregava a afinal – ao de Deus a acontecer.	**XIII.** ***Geschichtchen*** **§1)** *Gerade als der Dampf pfiff und voller Menschen, von Bahia auslaufend, den Fluß hinauffuhr.* **§2)** *Mearim sah sie und sah, seit er sie erahnt hatte, jede Stunde ihr gehörte, dank dieser Gewißheit, die ihm zum Verhängnis wurde. Immer nahte sie und brach hervor aus irgendeinem Dunkel oder einer Verwirrung, deutlich. Er zitterte nicht, erprobt im Schweigen und Ersticken. Er ergab sich dem Endgültigen – dem Gotteswillen.*
XIV. Faraó e a água do rio **§1)** Vieram ciganos consertar as tachas de açúcar da Fazenda Crispins, sobre cachoeira do Riachão e onde há capela de uma Santa rezada no mês de setembro. Dois, só, estipulara o dono, que apartava do laço o assoviar e a chuva da enxurrada, fazendeiro Senhozório; nem tendo os mais ordem de abarracar ali em terras.	**XIV.** ***Pharao und das Wasser des Flusses*** **§1)** *Zigeuner kamen, um die Zuckersiede-Kessel der Fazenda Crispins zu reparieren, die oberhalb des Wasserfalls vom Riachão liegt, wo die Kapelle einer im Monat September verehrten Heiligen steht. Nur zwei, hatte der Eigentümer bestimmt, der das Pfeifen und den Regenguß mit dem Lasso teilte, der Fazendeiro Senhozório; die anderen waren nicht einmal befugt, ihre Zelte auf seinem Land aufzuschlagen.*
XV. Hiato **§1)** Redeando rápido, com o jovem vaqueiro Põe-Põe e o vaqueiro velho Nhácio, chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, pastos, onde se vê voam o saí-xê, o xexéu, setembro a maio a maria-branca, melhor de chamar-se maria-poesia, e canta o ano todo a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes.	**XV.** ***Hiatus*** **§1)** *Mit verhängten Zügeln reitend, mit dem jungen Viehtreiber Põe-Põe und dem alten Viehtreiber Nhácio, erreichte man Cambaúba, eine Wasserrinne, Weiden, wo man den Sai-Xe fliegen sieht, den Xexéu, von September bis Mai die Weiße-Maria, die eigentlich Poesie-Maria heißen müßte, und das ganze Jahr die Patativa singt, glückliche kleine Fee aus Blei, Freundin der Saaten.*
XVI. ***Hipotrélico***	**XVI. Hippotrelisch**
XVII. Intruge-se **§1)** Ladislau trazia dos gerais do Saririnhém a boiada, vindo por uma região de gente escura e muitos brejos, por enquanto. Em ponto pararam, tarde segunda, solitários no Provedio, onde havia pasto fechado. Eram duas e meia centenas de bois, no meio os burros e mulas – montaria para quando subissem às serras.	**XVII.** ***Störung*** **§1)** *Ladislau brachte von den Gerais von Saririnhém die Viehherde zurück und trieb durch eine Gegend mit dunkelhäutigen Menschen und viel Sumpfweide. Sie machten am zweiten Abend halt, einsam in Provédio, wo eine eingefriedete Weide lag. Es waren zweihundertfünfzig Rinder, dazwischen Esel und Maultiere – Reittiere für den Aufstieg ins Bergland.*

XVIII. João Porém, o criador de perus **§1)** Agora o caso não cabendo em nossa cabeça. O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço. Pai e mãe passaram, pondo-o sozinho. A aventura é obrigatória. Deixavam ao Porém o terreno e, ainda mais, um peru pastor e três ou duas suas peruas.	**XVIII. *João Trotzdem, der Truthahnzüchter*** ***§1)*** *Diesmal will uns der Fall nicht in den Kopf. Der Vater beharrte darauf, er sei kein João, auf keinen Fall. Die Mutter, ja. Daher der Irrtum und der Name, beim Taufregister. Dadurch geprägt, war er herangewachsen, verständig, schielend, nicht häßlich, leicht stotternd, sehnsüchtig, halb taub; ein junger Mann. Vater und Mutter gingen dahin und ließen ihn allein. Das Abenteuer ist unvermeidlich. Sie hinterließen dem Trotzdem das Grundstück und überdies einen Truthahn und drei oder zwei Truthennen.*
XIX. Grande Gedeão **§1)** Gouveia. Houve algum gigante desse nome? Mostrado outro mourejador – no em que ainda não vige a estória – físico, muscular; incogitante. Os Gouveias em geral por lá são assim. Louvavam-no homem mui reformado e exemplar, prontificado de caráter, na pobreza sem projeto.	**XIX. *Der grosse Gedeão*** **§1)** *Gouveia. Hat es einen Riesen dieses Namens gegeben? Zeuge ist ein anderer Schwerarbeiter – der in der Geschichte noch nicht verbürgt ist –, kräftig, muskelhart; kein Denker. Die Gouveias sind dort in der Regel so geartet. Man lobte ihn als ziemlich formellen und vorbildlichen Menschen, als bereitwilligen Charakter in seiner anspruchslosen Armut.*
XX. Reminisção **§1)** Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa – ímpar o par, uma e outro de extraordem. Escolheram-se no Cunhãberá, destinado lugar, onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem. Sua história recordada foi longa; de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se idéias sem matéria. São casos de caipira.	**XX. *Reminiszenz*** **§1)** *Vom Leben eines Menschen soll die Rede sein; folglich von dessen Tod. Romão – Ehemann von Nhemaria, genauer gesagt, von Drá, auch Kröte genannt – ungleich das Paar ohne Gleich, die eine wie der andere außerordentlich. Sie wählten einander in Cunhãberá, ein vorherbestimmter Ort, wo das weltweite Böse schlummert und der Himmel von einem Blau ist, aus dem die Heilige Jungfrau erscheint. Die Geschichte von Romão und Drá, soweit man sich ihrer erinnert, war lang: eineinhalb Maß, mit dem Gewicht des Schreckens. Im Grunde immerhin tröstlich. Es handelt sich um eine Liebe, die es in sich hat. Aber mit etwas Reichem – so, wie sich aus dem Gelb unstoffliche Vorstellungen ziehen lassen. Es sind Geschichten von Hinterwäldlern.*

XXI. Lá, nas campinas	**XXI.** ***Dort, auf den Campinas***
§1) Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula--se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o, não perdido o siso.	**§1)** *Man hört es. Dunkel die Stimme, unvermischt, schmachtend: jedoch moduliert und vibrierend von unverhofften Harmonien, wenn er von diesen Dingen spricht. Die ganze Welt ist sich unsicher über das, was er behauptet. Drijimiro nicht; das wenige, was ich von seinen Wortfetzen verstehen konnte. Er hätte nichts gesagt, verschlossen wie eine Kokosnuß, hätte der Grund des Lebens ihn nicht, bei allem guten Menschenverstand, mit dem Anfall reiner Sehnsucht überrascht.*
XXII. Mechéu	**XXII.** ***Mechéu***
§1) Muito chovendo e querendo os moços qualquer espécie nova de recreio, puseram-lhe atenção: feito sob lente e luz espiassem o jogo de escamas de uma cobra, o arruivar das folhas da urtiga, o fim de asas de uma vespa. De engano em distância, aparecia-lhes exótico, excluso. Era o sujeito.	**§1)** *Da es Bindfäden regnete und die jungen Leute von auswärts eine Ablehnung wünschten, richteten sie ihre Aufmerksamkeit auf ihn: als sie durch die Lupe und im Licht das Schuppenspiel einer Schlange, das Rotwerden der Brennesselblätter, die Flügelenden einer Wespe beobachteten, erschien ihnen, durch die Entfernung getäuscht, alles exotisch, außerordentlich. Es war der Gegenstand.*
XXIII. Melim-Meloso	**XXIII.** ***Honigzart-Honigsüss***
§1) Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir. Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez: Encontrei Melim-Meloso Fazendo idéia dos bois: O que ele imagina em antes Vira a certeza depois.	**§1)** *In den Zeiten, die ich nicht kenne, mag er vielleicht sogar existiert haben. In den apokryphen Abendliedern von João Barandão tritt er tatsächlich einmal auf:* Ich traf Honigzart-Honigsüß Der bildete sich Rinder ein: Was er sich zunächst vorstellte, trat danach wirklich ein.
XXIV. No prosseguir	**XXIV.** ***Fortgang***
§1) À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava. A choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.	**§1)** *Gegen Abend überbot sich dort alles. Die Hütte. Der Hinterhof reingefegt. Der Besitzer, Narbe auf der Stirn, auf einem Baumstumpf hockend, seine Jaguarhunde im Blick: der Hund mit feinem Gebell, die Hündin mit Bauchwandbruch. Er war ein Greis mit versteinerten Gesichtszügen; mit bereits bleichendem Bart.*

XXV. *Nós, os temulentos*	XXV. Wir, die Betrunkenen
XXVI. O outro ou o outro **§1)** Alvas ou sujas arrumavam-se ainda na várzea as barracas, campadas na relva; diante de onde ia e vinha a curtos passos o cigano Prebixim, mão na ilharga. Devia de afinar-se por algum dom, adivinhador. Viu-nos, olhos embaraçados, um átimo. Sorria já, unindo as botas; sorriso de muita iluminação.	**XXVI. *Der andere oder der andere*** **§1)** *Weiß oder schmutzig standen in der Niederung noch die auf der Wiese aufgeschlagenen Zelten; dort ging oder kam mit kurzen Schritten der Zigeuner Prebixim vorbei, die Hand in der Hüfte. Zweifellos war er dabei, sich in einer bestimmten Gabe zu vervollkommnen, vermutlich als Hellseher. Eine Sekunde lang sah er uns an, mit verlegenen Augen. Die Stiefel zusammenklappend, lächelte er, lächelte tief erleuchtet.*
XXVII. Orientação **§1)** Em puridade de verdade; e quem nunca viu tal coisa? No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé-rapar, fulano-da-china – vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado. Tudo cabe no globo. Cozinhava, e mais, na casa do Dr. Dayrell, engenheiro da Central.	**XXVII. *Orientierung*** **§1)** *Es ist die reinste Wahrheit; und wer hat nie dergleichen gesehen? Mitten in Minas Gerais, ein Stromer, ein Fußkratzer, ein Chinamann – gekommen, gelebt, gegangen –, unwillkürlich in Erinnerung behalten. Alles paßt auf die Weltkugel. Er kochte unter anderen im Haus des Dr. Dayrell, Ingenieur der Zentralbahn.*
XXVIII. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi **§1)** Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-a-visantes acocorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca-branca. Só apreciavam o se-espiritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranqüilidade.	**XXVIII. *Die drei Männer und der Stier der drei Männer die einen Stier erfanden*** ***§1)*** *Nehmen wir an, sie trafen sich nachmittags am Feldrand, um zu rasten. Und es waren Jerevo, Nhoé und Jelázio, die zu den angesehsten Viehtreibern gehörten. Zwei hockten einander gegenüber; der dritte, Nhoé, verborgen vom Dornengebüsch, von Kratzwams oder Weißrinde. Sie fanden einfach Gefallen daran, sich von dem Wind, der durch die Bäume drang, bestreichen zu lassen, weise geworden durch diese Ruhe.*
XXIX. Palhaço da boca verde **§1)** Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexatidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados. Assim, quando primeiro do mesmo se tem direta notícia, viajava o protagonista, de trem, para Sete-Lagoas. Ele queria conversar com uma mulher.	**XXIX. *Spassvogel mit grünen Schnabel*** **§1)** *Die Liebe allein verhilft der Geschichte im Allgemeinen zu Sympathie und Sinn, und über ihrem Ende schweben Ungenauigkeiten, die es abzustimmen gilt; die Liebe und ihre Million Bedeutungen. Als die erste unmittelbare Nachricht über ihn eintraf, reiste der Protagonist im Zug nach Sete-Lagoas. Er wollte sich mit einer Frau unterhalten.*

XXX. Presepe **§1)** Todos foram à vila, para missa-do-galo e Natal, deixando na fazenda Tio Bola, por achaques de velhice, com o terreireiro Anjão, imbecil, e a cardíaca cozinheira Nhota. Tio Bola aceitara ficar, de boa graça, dando visíveis sinais de paciência. Tão magro, tão fraco: nem piolhos tinha mais. Tudo cabendo no possível, teve uma idéia.	**XXX. *Krippe*** **§1)** *Alle waren zur Mitternachtsmesse und Weihnachtsfeier ins Städtchen gegangen und hatten Onkel Bola wegen seiner Altersbeschwerden auf der Fazenda zurückgelassen, zusammen mit dem beschränkten Macumba-Priester Anjão – Großengel – und der herzkranken Köchin Nhota. Onkel Bola hatte gutwillig zugestimmt, dazubleiben, und sich geduldig gefügt. Er war doch so mager, so schwach, daß er nicht mal mehr Flöhe hatte. Da alles ins Möglich paßt, kam ihm ein Gedanke.*
XXXI. Quadrinho de história **§1)** A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades.	**XXXI. *Kleines Bild mit einer Geschichte*** **§1)** *Die Frau, die kommt und vorbeigeht, trägt ein blaues Kleid, sie ist beispielweise jung, mitten am Mittag, im Zentrum des Platzes. Alle Welt kann sie hier sehen – wozu? –, jeder auf seine Weise und nach seinem Rang. Noch deutlicher sieht sie der Mann, leere Hände und fliegende Vögel, das Gesicht an die Gitterstäbe gedrückt.*
XXXII. Rebimba, o bom **§1)** Recerto. Quem foi? Do qual só pouco sei, porém, desfio e amostro, e digo. O que realça; reclara. Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva. E eu mesmo me refiro: a ele. Reconheço, agradeço, desconheço. Em nome dele seja – sim e sim.	**XXXII. *Rebimba, der Gute*** **§1)** *Übergewiss. Wer war das? Von dem wenigen, was ich weiß, ziehe ich Fäden und zeige vor und sage an. Was hervortritt, erhellt. Oder um zu lachen, über das Ulkige, das man darin nicht finden würde, wie das, was man in der hohlen Hand hält, die ersten Tropfen auf dem Regenschirm. Ich beziehe mich: auf ihn. Ich erkenne, ich danke, ich verkenne nicht. In seinem Namen sei es – ja und ja.*
XXXIII. Retrato de cavalo **§1)** Sete-e-setenta vezes milmente tinha ele de roer isso, às macambúzias. De tirar a chapa, sem aviso nem permisso, o Iô Wi abusara, por arrogo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe logro. Igual a um furto! – ao dono da faca é que pertence a bainha... – cogitava, com a cabeça suando vinagres. Seu, cujudo, legítimo, era o ginete, de toda a estima; mas que, reproduzido destarte, fornecia visão vã, virava o trem alheio, difugido. Descocava-o estampada junto,	**XXXIII. *Porträt eines Pferdes*** **§1)** *Sieben-und-siebzigmal mal tausend mußte er das wiederkäuen, griesgrämig. Dadurch, daß er das Porträt abnahm, ohne Ankündigung oder Erlaubnis, war Iô Wi anmaßend und ohne die geringste Berechtigung über die Stränge geschlagen, hatte es beleidigt und zugrunde gerichtet. Genau wie ein Diebstahl! – dem Besitzer des Messers gehört die Scheide... – dachte er mit einem Essig schwitzenden Schädel. Rechtlich gehörte ihm, ihm und wieder ihm, das hochgeschätzte Rassepferd, ihm und nochmals ihm; doch sol-*

abraçando-lhe o crinudo pescoço, a moça, desinquieta, que namorava o Iô Wi, tratava-o de Williãozinho.	*cherart reproduziert, lieferte es ein vergebliches Abbild und wurde zu einem fremden, flüchtigen Machwerk. Ein besonderes Ärgernis war das Mädchen, das auf dem Foto den Arm gelassen um den vollmähnigen Hals des Tiers geschlungen hatte. Iô Wis kleine Freundin, die ihn Williãozinho nannte.*
XXXIV. Ripuária **§1)** Seja por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava. Davam-lhe as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até a dissipação de vista, enfumaçadas. Desta banda se fazia toda comunicação, relações, comércio: ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto. João da Areia, o pai, conhecia muita gente, no meio redor, selava a mula e saía, freqüentemente. O filho, Lioliandro, de fato se aliviava com essas ausências. Ele não gostava de se arredar da beira, atava-se ao trabalho. Era o único a olhar por cima do rio como para um segredado.	**XXXIV. *Ripuarisch*** **§1)** *Wie auch immer, der Fluß dort stellt sich breit und häßlich in den Weg, und niemand überquerte ihn. Die Leute von hier wandten ihm den Rücken zu, die aus Marrequeiro, und kannten nicht die Landschaft jenseits, die sich dahinter in Rauchschwaden verlor. Auf dieser Uferseite blühten Mitteilsamkeit; Beziehungen, Handel: man ging ins Städtchen, ins Dorf, in die nahen Siedlungen. João da Areia, der Vater, kannte viele Leute in nächster Umgebung, er sattelte sein Maultier und ritt häufig aus. Der Sohn, Lioliandro, nutzte diese Abwesenheiten. Er entfernte sich ungern vom Flußufer und hielt sich an seine Arbeit. Er war der einzige, der über den Fluß wie auf etwas von ihm Abgetrenntes blickte.*
XXXV. Se eu seria personagem **§1)** Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras, só sabemos de nós mesmos com muita confusão.	**XXXV. *Wenn ich eine Persönlichkeit wäre*** **§1)** *Man beachte und bedenke. Für mich selbst bin ich namenlos; der tiefste meiner Gedanken versteht meine Worte nicht; wir wissen von uns selbst nur sehr Wirres.*
XXXVI. Sinhá Secada **§1)** Vieram tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Ela procedera mal, ele estava do lado da honra. Chegavam pelo mandado inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher da cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra.	**XXXVI. *Vertrocknete Sinhá*** ***§1)** Sie kamen, um der Senhora das Kind wegzunehmen. Die Mutter, eine junge Frau mit großen Augen, nicht einmal schön; der Sohn, unter einem Jahr, verlangte ihre Zärtlichkeit. Sie hätten diese Tat für den Ehemann, einen besessenen Mann, nicht ausführen dürfen. Sie hatte sich schlecht aufgeführt, er stand auf der Seite der Ehre. Auftragsgemäß erschienen die verschiedensten unvorstellbaren Personen und nahmen das Unschuldslamm in die Arme, die Senhora bot noch an, ihnen irgendwelches Hab und Gut zu geben, aber die Frau mit dem feisten Gesicht lehnte ab: sie zogen befriedigt über ihre Schnelligkeit weiter, ohne ein Wort der Entschuldigung geäußert zu haben.*

XXXVII. Sobre a escova e a dúvida	**XXXVII. Über den Zahnbürste und den Zweifel**
XXXVIII. Sota e barla **§1)** Sei onde, em maio, em Minas, o céu se vê azul. Feio é, todo modo, passar-se do sertão uma boiada, estorvos e perigos dos dois lados, por espaço de setenta léguas. Doriano, de gibão e jaleco, havendo de repartido olhar, comandava dependuradamente aquilo. Destino às porteiras do patrão e dono, Seo Siqueira-assú, Fazenda Capiabas, movia para o sul o trem de vaqueiros lorpas patifes e semi-selvagens bois.	**XXXVIII. *Ruhepause vor dem Wind*** ***§1)*** *Ich weiß, wo im Mai in Minas der Himmel azurblau wird. Jedenfalls ist es mühselig, den Sertão, auf beiden Seiten von Hindernissen und Gefahren belauert, mit einer Viehherde auf einer Länge von siebzig Meilen zu durchqueren. Doriano, in Leder -wams und -weste, gezwungen, seine Augen überall zu haben, befehligte bedächtigt all das. Mit dem Reiseziel, die Gehege seines Herrn und Besitzers, Seo Siqueira-assú, Fazenda Capiabas, lenkte er seinen Trupp von einfältig durchtriebenen Viehtreibern und halbwilden Rindern südwärts.*
XXXIX. Tapiiraiauara **§1)** Dera-se que Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta, na rampa da serra. Sobre sua trilha postávamo-nos em ponto, à espera, por onde havia de descer, batida pelos cães. Sabia-se, a anta com o filhote. Acima, a essa hora, ela pastava, na chapada.	**XXXIX. *Tapirjaguar*** **§1)** *Es begab sich, daß Iô Isnar mich zur Jagd auf den Tapir an der Gebirgsflanke mitnahm. Wir hatten uns dicht an seiner Spur auf die Lauer gelegt, da, wo er, von den Hunden gehetzt, herunterkommen mußte. Das Tapirweibchen mit seinem Jungen, das wußten wir. Zu dieser Stunde weidete es auf der Hochebene.*
XL. Tresaventura **§1)** Terra de arroz. Tendo ali vestígios de pré-idade? A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha, de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente. De ser, se inventava: – *"Maria Euzinha..."* – voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho.	**XL. *Dreimalabenteuer*** **§1**) *Reisland. Gibt es dort Spuren des Vorzeitalters? Die Kleine, Hand im Mund, schlaue tintenhelle Augen, Tropfenpupillen. Sie wurde nur Dja oder Iaí genannt, das Kleinchen, das aufs Kopfkissen sabbert. Ihre Gegenwart beherrschte kein Tausendstel der Umwelt. Sie hatte sich erfunden, "Maria Euzinha" zu sein – eine Stimme, leiser als ein Liedchen, ihr Haar, eine Locke, Löckchen.*
XLI. – Uai, eu? **§1)** Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto, que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d´água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeitio da vida.	**XLI. *Wieso ich?*** ***§1)*** *Wenn die Angelegenheit Sie und mich angeht, sage und erzähle ich sie Ihnen; wozu Regenwürmer vergraben? Wie ich mich hier wiedergesehen habe, so fein, aus so viele Gründen. In der Täuschung ohne Enttäuschung: das praktische Erlernen des gestaltlosen Leben.*

XLII. Umas formas **§1)** Tarde, para o lugar: fechada quieta a igreja, sua frontaria de cem palmos, o adro mesmo ermo – com o cruzeiro e coqueiros – o céu desestrelado.	**XLII.** ***Einige Formen*** **§1)** *Für den Ort spät: geschlossen und totenstill die Kirche, ihre hundert Spannen breite Fassade; der Vorplatz verlassen – mit dem Kreuz und den Kokospalmen. Der sternenlose Himmel.*
XLIII. Vida ensinada **§1)** Aqui no por aqui. **§2)** Um rebôo, poeira, o surgibufe: de frente, desenvoltada de curva, a boiada, geral, aquele chifralhado no ar. Avante à cavalga o ponteiro-guieiro soa trombeta de guampo; dos lados os cabeceiras – depois os costaneiras e os esteiras – altos se avistam, sentados quer que deslizados sobre rio cheio; mas, atrás, os culatras, entre esses timbutiando[1] um vaqueiro da cara barbada, Sarafim, em seu cavalo cabeçudo.	**XLIII.** ***Unterrichtetes Leben*** **§1)** *Hier und hier durch.* **§2)** *Ein Grollen, Staub, plötzliches Schnauben: vor uns, in voll entfaltetem Bogen, die gesamte Viehherde, das Hörnerwogen in der Luft. Vorneweg zu Pferd der Führer stößt in sein Horn; neben ihm die anderen Führer – danach die Treiber von der Seite und von hinten – hoch im Sattel, als glitten sie über einen Fluß mit Hochwasser – dahinter die Nachhut, darunter ein Rinderhirte mit bärtigem Gesicht, Sarafim auf seinem dickköpfigen Pferd.*
XLIV. Zingaresca **§1)** Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-boa, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte.	**XLIV.** ***Zigeunerweise*** **§1)** *Noch herrschte ein Rest Ruhe auf dem Hof des neuen Besitzers Zepaz, gegenüber dem Rück-Korral und dem Guten-Wasser, während verschiedene ähnliche Arten von Personen aus entgegengesetzen Gegenden an jenem Ort zusammenströmten.*

1 O verbo "timbutiar", cujo significado não consta em *O léxico de Guimarães Rosa* (Martins, 2001), origina-se, pelo que pudemos constatar, do substantivo "*timbute*", "cabrito", do dialeto africano landim. Ver o dicionário do grupo de discussão *Moçambique, gentes & memórias* (MGM, 2008).

Pessoa, espaço, tempo

Buscamos verificar a seguir se, no processo tradutório, houve alguma alteração significativa nos três pontos sobre os quais se apoia originariamente a perspectiva do narrador: pessoa, espaço e tempo. Temos a considerar o seguinte:[1]

a) Quanto à pessoa, suposto desde sempre o eu que enuncia e aquilo que em torno disso se constela, pudemos identificar alguma alteração em:

VIII. "Curtamão": o primeiro parágrafo traz "Convosco, componho"/"*Mit Ihnen bringe ich es zustande*", em que a forma que remete ao enunciatário, na segunda pessoa do plural (vós), foi substituída pela forma de respeito da terceira pessoa (*Sie*). Entretanto, se essa alteração introduz uma nuança que não havia no texto-fonte, uma distância maior entre o narrador e o narratário, isso é compensado logo a seguir, pois "Olhem", que corresponde à terceira pessoa, vem substituído por "*Schaut doch*", conjugado por sua vez na segunda do plural. Ou seja, embora invertida, foi preservada a mistura de formas de tratamento que o original traz, contrariando a norma, assim como, dessa forma, se manteve o efeito de aproximação/distanciamento entre o narrador e o narratário.

XXVIII. "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi": o primeiro parágrafo traz "Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso". A alteração aqui é a transformação da voz passiva, com a partícula *se*, para a voz ativa com primeira pessoa do plural em "*Nehmen wir an, sie trafen sich nachmittags am Feldrand, um zu rasten*". As estruturas diferentes constroem sentidos ligeiramente distintos, implicando a ver-

1 Os segmentos analisados nesta seção, facilmente localizáveis no quadro, são citados sem referência à paginação da obra. Os grifos nos trechos analisados que não aparecem no quadro são nossos.

são alemã – talvez, por explicitar com o pronome *wir* (nós) – um envolvimento maior dos participantes, aproximando-os mais, tanto entre si quanto dos fatos narrados, enquanto "Ponha-se" parece conferir autonomia à história como tal, eclipsando o narratário, e ainda sublinhando a autoridade do narrador.

De todo modo, considerando o sentido geral da narrativa, a presença desse efeito, no texto-meta, não seria indesejável. O enunciado do texto-alvo realça o caráter ficcional, de construção e invenção, do relato, que é, aliás, o relato da invenção de uma história, também por meio da escolha lexical. *Annehmen,* correspondendo a "aceitar, admitir, aprovar", evoca a ideia de não duvidar, não discordar, e poderia ocorrer num contexto em que estivesse em jogo a crença no interlocutor, algo como "creia, pois o que conto é verdade, embora pareça improvável", mas também pode ser retrotraduzido por "supor, estabelecer por hipótese, imaginar". "Ponha-se" também postula, de certa forma, um contrato entre o narrador e o narratário, mas parece dar mais ênfase ao papel do narrador, no sentido de que é ele quem decide o que vai narrar. Importante é que, na tradução, embora com ligeiras nuanças, fica preservada nesse segmento a capacidade de concentrar a temática da história que vai ser narrada, a da invenção do boi pelos três homens.

XLIII. "Vida ensinada": no segundo parágrafo, tem-se: "Um rebôo, poeira, o surgibufe: de frente, desenvoltada de curva, a boiada, geral, aquele chifralhado no ar", a que corresponde: "*Ein Grollen, Staub, plötzliches Schnauben: vor uns, in voll entfaltetem Bogen, die gesamte Viehherde, das Hörnerwogen in der Luft*", que acrescenta o pronome da primeira pessoa do plural, *uns,* inexistente no texto-fonte. Ao longo de todo o texto original, não se registra a presença da primeira pessoa do plural; em um enunciado de outro parágrafo, "a gente tem de surto viver aos trechos [...]" (Rosa, 1976, p.185), "a gente" tampouco remete à primeira pessoa, tendo sido vertido para a forma também indeterminada correspondente, com o verbo na terceira do singular e a partícula *man*, "*man muß in Schwüngen Stück für Stück leben* [...]" (Rosa, 1994a, p.248).

Entretanto, a narrativa, que se constrói na terceira pessoa para relatar a história de Sarafim, parece adotar a perspectiva de um narrador-testemunha (homodiegético), indiciada pela frequência de formas verbais no presente e do advérbio "aqui", construindo um efeito de simultaneidade e proximidade do narrador com o narrado.

Faz-se necessário tecermos essas considerações, acerca de segmentos que não fazem parte deste recorte, para concluir que a presença do pronome da primeira pessoa do plural no texto-meta não é de todo desmotivada, e não configura, segundo entendemos, desvio ou erro, pois faz eco ao regime geral da narrativa.

Aliás, talvez devêssemos mencionar também o fato de que a epígrafe da narrativa (que é a penúltima do conjunto) – referida como "Da OUTRA BOIADA URUCUIANA, Jornada penúltima" – apresenta, outrossim, uma forma verbal conjugada na primeira pessoa do plural, "se adormecemos". Nessa epígrafe, formulada na primeira pessoa, fala um eu, "o vaqueiro Martim, o de muitos pecados", que, afinal de contas, parece fazer parte dessa boiada e ser mesmo o narrador desta "Vida ensinada".

Nas demais narrativas, dentro do recorte considerado, não identificamos alteração no aspecto da enunciação narrativa diretamente relacionado à pessoa.

b) Quanto ao espaço, a única menção a ser feita diz respeito a:

X. "Droenha": no parágrafo inicial, temos: "Era ali lugar para pasmos" e "Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra". Na versão alemã, correspondem: "*Es war ein Ort zum Staunen*" e "*Es war Jenzirico nie in den Sinn gekommen, einen Menschen töten und sich im Gebirge verstecken zu müssen*".

O primeiro enunciado, no texto-fonte, indica que não há concordância entre o espaço em que se dão os fatos e o espaço em que se dá a narração, pela presença do "ali"; se houvesse, o pronome seria outro, aquele que indica o lugar de que se fala: aqui. O enunciado do texto-meta, por sua vez, não traz advérbio relacionado ao espaço.

Todavia, há uma mudança quanto a esse aspecto no texto original, e, no segundo segmento, a coincidência entre o espaço da enunciação e o da diegese é marcada pelo lexema "vir", que corresponde a dirigir-se para o lugar em que está aquele que enuncia, para um *aqui*. Quem conta, ou, pelo menos, quem focaliza, está na serra, no mesmo lugar em que Jenzirico se escondera. Mas essa coincidência deixa de existir no texto-meta, que não emprega verbo que indique a mesma situação de deslocamento, já que *sich verstecken zu müssen* recupera apenas a ideia de "precisar se esconder". Com isso, deixa de existir, no segmento considerado, a coincidência entre espaço da diegese e espaço da enunciação, circunstância que conduzia o leitor ao palco da experiência do protagonista, aquele lugar para pasmos em que Jenzirico vive um processo de autoconhecimento, sua iniciação.

O emprego do verbo auxiliar *müssen* também introduz ligeira alteração; retrotraduzido, o trecho seria algo como: "Não ocorrera nunca a Jenzirico matar um homem e ter de se esconder na serra". A necessidade, no texto-meta, é mais de se esconder, ao passo que, no texto-fonte, incide sobre a ação de matar: "ter de matar". Essa leitura, que faz do tempo passado nos ermos da serra uma necessidade decorrente do ato criminoso, é realmente a que, pela lógica, mais facilmente salta aos olhos; porém, o segmento "ter de matar", no texto-fonte, liga a necessidade ao ato de matar, e não à fuga.

Isso parece destacar, por um lado, que matar era realmente necessário, eximindo de certa forma Jenzirico da culpa de ter matado, o que afeta a imagem que teremos do protagonista, e, por outro, o ineditismo e a relevância de estar ali, "perto das nuvens", uma vez que vir à serra ganha autonomia, tornando-se, nesse contexto, independente de haver ele cometido um crime, de ter que se esconder: ele simplesmente nunca imaginara vir à serra, de onde retornará transformado, "ciente só de mais fortes fazeres" (Rosa, 1976, p.44).

c) Quanto ao tempo, a principal ocorrência que gostaríamos de assinalar encontra-se em:

XXIII. "Melim-Meloso": "Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir", a que corresponde "*In den Zeiten, die ich nicht kenne, mag er vielleicht sogar existiert haben*". Nesse caso, a alteração introduzida pela versão alemã e seus efeitos não são de pouca monta. Note-se que o sentido da locução "pode ser que" é da ordem da probabilidade, da possibilidade, o mesmo de *mag* (de *mögen,* poder), reforçado pelo *vielleicht* (talvez), e o de "vir a existir" é aquele de "passar a ser" ou "chegar a ser", indicando um processo; no subjuntivo, junto ao "pode ser que", remete a um processo a acontecer, possível, sim, mas localizado claramente num tempo futuro, enquanto *existiert haben* corresponderia, a rigor, a "tenha existido". Ou seja, em alemão o que se tem é uma suposição, também, mas de algo que pode *já ter ocorrido*.

A história de Melim-Meloso, pontuada pelas cantigas de serão de João Barandão, estabelece-se no âmbito da lenda – "Escutem-se, pois, à outra face da lenda" (Rosa, 1976, p.94). Todavia, a personagem, na narrativa-fonte, no caso de vir a existir, nasceria da lenda, mas passaria inusitadamente da Lenda para a História; ganharia corpo e concretude a partir das histórias, da narração, da invenção, da *poiesis*, passando do inventado ao real. Ou seja, subverte-se nessa narrativa a ordem usual desse processo bem conhecido, o qual transforma personagens reais em lendárias ao atribuir-lhes *a posteriori* poderes ou atos extraordinários.

Na versão alemã, a relação é "normalizada", ou seja, ocorre dentro dos padrões usuais, da História para a Lenda, e isso descaracteriza irremediavelmente o pano de fundo da narrativa, seu fundamento, colocando um horizonte temporal e narrativo, nas relações entre a narração e o narrado, totalmente diferente do do texto-fonte. Essa "supracorreção", que poderia ser tomada como um movimento de restabelecimento da ordem, supomos, pode ter se insinuado na enunciação tradutória graças à força da forma simples da lenda, pois não nos parece que as formas verbais em si, linguisticamente, teriam apresentado obstáculo à capacidade do tradutor.

Além dessa ocorrência, cumpre assinalar outros casos de mudança quanto ao regime do tempo, que servem, neste item, mais

como exemplos, já que não esgotam todas as ocorrências dessa ordem, as quais são, assinale-se, muito frequentes ao longo de toda a versão alemã da obra:

IV. "A vela ao diabo": "Esse problema era possível. Teresinho inquietou-se, trás orelha saltando-lhe pulga irritante"/"*Dieses Problem war möglich. Teresinho wurde unruhig, ein Floh war hinter sein Ohr gesprungen und piekte ihn*". As formas *war gesprungen* e *piekte*, do passado de "saltar" e "picar", respectivamente, vêm em substituição ao gerúndio do verbo "saltar".

V. "Azo de almirante": "O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer"/"*Die Sonne sank, der Fluß glänzte wie eine neue Hacke, die Köpfe im Widerschein hoben sich ab*". As formas *sank, gläntze* e *hoben sich ab*, todas no passado, *Präteritum*, substituem o infinito de "tombar", o gerúndio de "brilhando" e o imperfeito de "destacavam-se".[2]

IX. "Desenredo": "Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu"/"*Sie* hieß *Livíria, Rivília oder Irlívia, die bei dieser Bemerkung vor Jó Joaquim erschien*". A forma do passado do verbo *heißen*, chamar, conjugada na terceira pessoa, com pronome pessoal, indispensável no registro escrito, vem substituir o gerúndio nesse exemplo, correspondendo assim a "Ela chamava".

XXI. "Lá, nas campinas": "Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo"/"*Man hört es. Dunkel die Stimme, unvermischt, schmachtend: jedoch moduliert und vibrierend von unverhofften Harmonien, wenn er von diesen Dingen spricht*". "Ou-

2 Recorde-se que esse exemplo é referido pelo tradutor no posfácio a sua versão da obra (Meyer-Clason, 1994a, p.263), o que indica que a importância da questão dos tempos verbais foi notada pelo tradutor.

vindo" é substituído pela forma de terceira pessoa do presente de *hören, hört,* mais a partícula *man,* característica da indeterminação do sujeito, e o infinitivo "falar", "no ele falar", também por uma forma verbal conjugada na terceira, com o pronome *er* (ele) como sujeito. Entretanto, note-se *vibrierend,* forma nominal, não conjugada (*Partizip I*), que sinaliza a possibilidade de reproduzir em alemão certos efeitos de permanência, continuidade, dinamismo, possibilitados pelo emprego do gerúndio, se assim se desejar.

XLIV. "Zingaresca": "Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-boa, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte" é vertido para: "*Noch herrschte ein Rest Ruhe auf dem Hof des neuen Besitzers Zepaz, gegenüber dem Rück-Korral und dem Guten-Wasser, während verschiedene ähnliche Arten von Personen aus entgegengesetzten Gegenden an jenem Ort zusammenströmten*". Aqui, tem-se a substituição do gerúndio por uma forma verbal conjugada no passado, *herrschte,* que pode ser retrotraduzido para "imperava", além da do substantivo "sossego" por *ein Rest Ruhe*, literalmente "um resto de calma". *Zusammenströmen,* "confluir", também está na forma do passado.

Os dois verbos conjugados necessitam, então, de uma conjunção: *während,* "enquanto". Altera-se levemente a relação entre as orações. No texto-fonte, a construção enfatiza a ação cujo verbo é conjugado: a confluência de distintos grupos de pessoas. No texto-meta, temos a concomitância, a simultaneidade das duas ações, com ligeira ênfase para a primeira a ocorrer na frase, ou seja, para o fato de ainda imperar ali a paz. O fim da paz está próximo; algo está para acontecer, e será a ruptura dessa ordem em que a paz impera: esse parece ser o recado aqui, e é perfeitamente congruente com o conteúdo diegético.

Contudo, o outro recado, o do texto-fonte, relativo ao encontro que se dará, é mais sutil, cifrado, mas não menos importante, pois é nessa narrativa que se amarram realmente muitas das outras, onde se encontram o grupo dos ciganos de algumas histórias e o dos

vaqueiros de tantas outras (Novis, 1989, p.56), e esse encontro é, de acordo com Novis, um dos indícios que permitiriam ler a obra como um romance.

À parte essas considerações mais específicas, o que queremos destacar, com esses exemplos, é a tendência da tradução a precisar, a localizar temporalmente o enunciado, fixando a ação, o tempo do verbo, em um ponto específico. A forma nominal é substituída, na maior parte das vezes, esteja isolada no período ou em relação a outras orações, mas sobretudo nos casos em que "parece" ser inadequada ou estar "solta".

Registre-se que a forma correspondente a essas constantemente substituídas, denominada *Partizip I*, particípio presente, é prevista pelo sistema do alemão: por exemplo, *fahren, fahr*end. Ao longo da versão alemã da obra, podem ser localizadas algumas ocorrências dessa forma, ainda que em número significativamente menor que o do amplo uso que Guimarães Rosa faz de formas nominais do verbo.

Ela ocorre, sim, mas em geral em circunstâncias que, dentro do sistema da língua alemã, não se caracterizam como uma ruptura, ao contrário de muitos dos casos em *Tutaméia,* como os citados, de "A vela ao diabo", "Azo de almirante" e "Desenredo".

Exemplo de uso das formas nominais são os segmentos "*auf einem Baumstumpf hockend*", que corresponde a "sentado num toro" (*hocken*, sentar; *hockend*, sentado), ou ainda "*mit bereits bleichendem Bart*", que junta a conjunção *mit* (com), *bereits* (já) e uma forma nominal do verbo, *bleichend* (de *bleichen*, branquear); essa forma, adjetivada, concorda com o substantivo *Bart* e indica em si um processo em curso, substitui toda uma oração do texto-fonte: "já branqueava a barba".

Ou seja, o sistema do alemão prevê o uso de formas nominais das ações verbais, e elas nem seriam tão raras na linguagem escrita. Muito raro é o enunciado do texto-alvo vir a reproduzir efeitos de falta, de estranhamento, de suspensão, frequentemente associados, no texto-fonte, a formas verbais nominais, atemporais.

Esse uso parece estar associado a um efeito de sentido dos mais importantes que se dissemina pela obra, o qual coloca a temporali-

dade em suspenso, como se, com isso, o discurso narrativo procurasse vencer as injunções da linearidade da escrita, tentando simular a simultaneidade dos fatos, a sincronicidade dos eventos tal como se apresentam àquele que os testemunha, de modo análogo àquilo que o cubismo buscou nas artes pictóricas; dialoga, assim, polemicamente, não apenas com a norma gramatical, mas com todas as convenções do gênero narrativo. Entretanto, as implicações desse efeito vinculam-se a questões mais amplas, como a da presença da história no texto, da *Stillstellung* materializada no discurso, a da transculturação que coloca em jogo não apenas a espacialidade, mas também a temporalidade fixa, a da escrita da nação.

No exemplo a seguir, que gostaríamos de colocar em destaque, por representar exceção nos procedimentos tradutórios que salta aos olhos, vemos uma dessas ocorrências:

XIII. "Estoriinha": "Senão quando o vapor apitou e se avistou subindo o rio, aportava da Bahia cheio de pessoas"/"*Gerade als der Dampf pfiff und voller Menschen, von Bahia* auslaufend*, den Fluß hinauffuhr*". Digno de nota, pela raridade com que ocorrem contextos oracionais que podem causar estranhamento, esse exemplo apresenta também uma forma verbal nominal, *auslaufend.* Ocorre aí uma alteração semântica, relacionando-se à locução *von Bahia* não o correspondente do verbo "aportar", *einlaufen,* mas seu oposto, *auslaufen,* "partir, sair", alteração que não nos parece ter grandes efeitos na economia da narrativa; o gerúndio "subindo o rio" é, mais uma vez, substituído por uma forma conjugada no imperfeito, *hinauffuhr,* introduzindo-se outras modificações na ordem dos elementos. Porém, esse segmento destaca-se, sobretudo, por preservar a incompletude do texto-fonte e, por consequência, o estranhamento que daí, como efeito, emerge. É significativo, por apresentar uma oração que fica em suspenso. Esse é, salvo engano, o único do recorte e um dos poucos momentos, na obra traduzida, em que isso se nota. Note-se ainda como essa ocorrência se diferencia de outras que poderiam ser consideradas, digamos, abertas, como "*Für den Ort spät: geschlossen und totenstill die Kirche, ihre hundert Span-*

nen breite Fassade; der Vorplatz verlassen – mit dem Kreuz und den Kokospalmen. Der sternenlose Himmel" (Rosa, 1994a, p.242).

Ela é indício de que teria sido possível manter, em alemão, a abertura, o vazio, a incompletude do sintagma – a distaxia. Seríamos mesmo capazes de afirmar: esse é, para nós, um dos enunciados mais relevantes da versão alemã de *Tutaméia*, um momento que parece escapar ao rigor da norma escrita, da convenção, do sistema, e no qual se entreouve também a voz original do narrador rosiano, como em um documentário dublado, mas do qual se preserva ao fundo, em volume mais baixo, a elocução original, e a voz desse outro *estranho* não é totalmente excluída da cena enunciativa.

Vejamos ainda um segmento de "Curtamão": "O que conto, enquanto; ponto.", vertido para "*Was ich vorläufig erzähle; Punktum!*". Nesse caso, a conjunção "enquanto" é substituída pelo advérbio *vorläufig*, que tem o sentido de "por enquanto", "por agora". A esse enunciado do texto-meta poderia ser atribuído, com alguma boa vontade, sem muito esforço, o sentido de: "*É isso* que eu conto, por enquanto", embora para isso faltem à frase os elementos "É isso", ou *Das ist*, que teriam uma função gramatical, mas são semanticamente, de certa forma, neutros. O texto-fonte, por sua vez, ao trazer a conjunção "enquanto", abre uma gama muito maior de possibilidades para que a frase se complete, possibilidades semânticas que precisam ser buscadas na história, nos fatos, no percurso do protagonista.

De todo modo, esse é mais um exemplo de que o efeito de incompletude pode ser preservado na tradução, pois esta, nesses casos, não priva a versão alemã da possibilidade de surpreender o leitor, deixando-o à espera de uma continuidade, uma conclusão que não vem, ou vem mais abruptamente do que se poderia esperar. Tais momentos, abundantes no texto-fonte, são, contudo, raríssimos no texto-meta.

Esses são casos isolados, que se destacam por seu caráter de exceção, conforme a leitura (ou releitura) paralela dos quarenta parágrafos iniciais pode demonstrar.

Procuramos focalizar pessoa, tempo e espaço, não isoladamente, mas em seu imbricamento com a diegese, e como constitutivos

da posição do narrador em relação à história, ao tomar a palavra. Considerar esses elementos, a partir da perspectiva genettiana, possibilita que sejam abordadas as relações entre enunciado narrativo e conteúdo diegético, a questão do tempo da enunciação, a focalização, entre outros. As alterações observadas nesses três elementos permitem identificar, na tradução, alterações que imprimem mudanças – em certos casos, de grande monta – na estratégia narrativa.[3]

Embora pessoa, espaço e tempo sejam o ponto de partida nesse primeiro recorte, para que as alterações possam ser descritas com maior clareza, é preciso relacionar esses elementos à unidade maior, à grandeza do *texto*, e observá-los em sua dinâmica, na relação entre o discurso narrativo e a história. Em "Droenha", por exemplo, o espaço da diegese não se altera na tradução, mas o mesmo não se pode dizer do espaço da enunciação, vinculado à focalização, no segmento considerado. Alterações como essa, embora sutis, acabam por configurar, na narrativa na língua-meta, estratégias narrativas distintas daquelas das narrativas originais.

Algumas das mais importantes ocorrências de alteração, sobretudo as relacionadas ao tempo, por si sós, mas também as relacionadas à pessoa e ao espaço, localizam-se em segmentos nos quais Guimarães Rosa rompe com o esperado, e que exemplificam o uso especial que o escritor faz das possibilidades da língua, em que ele testa e desafia os limites da escrita, tanto no que diz respeito ao idioma quanto em termos de estratégia narrativa.

Com o auxílio de diversos comentadores importantes da obra rosiana, como Paulo Rónai (1976a, 1976b), vimos que a sintaxe especialíssima é o diferencial principal da obra; em uma palavra: a distaxia. Cremos que, aos poucos, vai ficando patente que a tradução

---

3 De acordo com Reis & Lopes (1988, p.110-1), a estratégia narrativa relaciona-se aos procedimentos que, condicionando a construção da narrativa, projetam no narratário determinados efeitos; o narrador opera com códigos e signos técnico-narrativos, dentre eles a organização do tempo e a orquestração das perspectivas narrativas. O cotejo entre procedimentos dessa ordem adotados pelos narradores no texto-fonte e no texto-alvo pode ser bastante produtivo.

da sintaxe característica da frase na obra parece ser realmente um dos grandes, se não o maior desafio imposto ao tradutor. *Tutaméia* se escreve e se inscreve na modernidade, superando o regionalismo, pela via da transculturação, e parece fazê-lo, sobretudo, graças ao trabalho com a frase, pela sintaxe. Se a obra se erige realmente como a materialização linguística de uma *Stillstellung,* não é apenas pelo conteúdo temático, pelo vocabulário, mas sim, e principalmente, por seu uso na frase, sua combinatória única.

Os regionalismos, embora de difícil transposição, em si não seriam novidade na obra do autor nem na de seus predecessores do regionalismo; sua articulação aos neologismos semânticos, porém, já é traço mais característico da ruptura, e demanda também um grande esforço da tradução. Mas nota-se que o tradutor não recua, e as omissões em si são de pouca monta, talvez porque alguma saída tenha de ser encontrada, sob pena de não se poder prosseguir – se não, como continuar sem mutilar o texto, sem cair na omissão? Ainda que se privilegie, na tradução dos neologismos semânticos, um traço apenas de um neologismo que aglutina vários semas, pelo menos um deles está ali.[4] Afinal, poder-se-ia concluir, é o mínimo que se espera de uma tradução a que se poderia chamar de "integral".

A impressão que fica é a de que a tradução se desenrola como que seguindo um imperativo do tipo: alguma coisa tem de ser dita neste ponto; seja-o, mas de modo inteligível. Ocorre, porém, que o leitor do texto-fonte talvez não estranhe tanto o vocábulo em si quanto o uso que dele se faz: o neologismo sintático. Ocorre, ainda, que o texto-fonte *per se* nem sempre se mostra totalmente inteligível, como se viu em vários dos comentadores da obra.

Em vista do que discutimos até este ponto, no caso da tradução de *Tutaméia*, parece-nos que, se a questão da transposição da sintaxe especialíssima da obra não se resolver a contento, dificilmente

4 Em *As ousadias verbais em* Tutaméia (Spera, 1995, p.19), que traz um levantamento dos neologismos lexicais e sintagmáticos na obra, a autora considera que "seu efeito depende das relações que se estabelecem no texto, ao mesmo tempo em que as manifestam".

iremos localizar, no nível global do texto, os mesmos efeitos, os mesmos valores, a mesma "mensagem" – muito embora o sentido estrito, literal, das palavras na frase, até onde é possível determiná-lo, possa com frequência ser bastante aproximado nos dois textos.

Modalidades da tradução

Com base nesse mesmo recorte, o dos parágrafos iniciais, procuramos aplicar, ainda que de forma não exaustiva, o modelo descritivo das modalidades da tradução de Aubert (2006). Temos a considerar o que se segue:

1. Omissão: essa modalidade ocorre em raros momentos, dentro desse recorte,[5] e entre eles estão os elementos abaixo destacados:

II. "Antiperipléia": "– E o senhor quer me levar, distante, às cidades? [...] o que eu até hoje tive, de que *meio* entendo e gosto, é ser guia de cego" / "*Und Sie wollen mich mitnehmen, Senhor, weit fort, in die Städte?* [...] *Was ich bis heute gemacht habe, worauf ich mich verstehe und was mir liegt, ist Blindenführer sein*" – omissão do travessão inicial e do vocábulo em destaque.

IV. "A vela ao diabo": "As mulheres, sóis de enganos..."/"*Die Frauen, Sonnen der Täuschungen.*" – substituição das reticências por ponto.

XVII. "Intruge-se": "Ladislau trazia dos gerais do Saririnhém a boiada, vindo por uma região de gente escura e muitos brejos, *por enquanto*"/"*Ladislau brachte von den Gerais von Saririnhém die Viehherde zurück und trieb durch eine Gegend mit dunkelhäutigen Menschen und viel Sumpfweide*" – omissão do segmento destacado.

5 A mais significativa ocorrência dessa modalidade, na obra como um todo, refere-se à omissão do glossário que faz parte do prefácio "Sobre a escova e a dúvida" (Rosa, 1976, p.165-6), comentada mais adiante.

XXXI. "Quadrinho de história": "A *qualquer* mulher que *agora* vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que?"/"*Die Frau, die kommt und vorbeigeht, trägt ein blaues Kleid, sie ist beispielweise jung, mitten am Mittag, im Zentrum des Platzes. Alle Welt kann sie hier sehen – wozu?*" – omissão dos vocábulos em destaque.

XXXII. "Rebimba, o bom": "Recerto. Quem foi? Do qual só pouco sei, *porém*, desfio e amostro, e digo. O que realça; reclara. Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva. E eu *mesmo* me refiro: a ele."/"*Übergewiss. Wer war das? Von dem wenigen, was ich weiß, ziehe ich Fäden und zeige vor und sage an. Was hervortritt, erhellt. Oder um zu lachen, über das Ulkige, das man darin nicht finden würde, wie das, was man in der hohlen Hand hält, die ersten Tropfen auf dem Regenschirm. Ich beziehe mich: auf ihn.*" – omissão dos vocábulos em destaque.

XLI. "– Uai, eu?" / *Wieso ich?* – omissão do travessão no título da narrativa.

Como se pode notar, são realmente poucas as ocorrências de omissão que pudemos localizar nesse recorte. Diante de uma enunciação caracterizada pela concisão, pelo enxugamento, pela ausência, não resta muito a ser omitido. Pelo contrário, a tendência geral da tradução parece ser a de explicitar, de completar o que falta. A respeito dos elementos omitidos, valeria a pena refletir também acerca dos efeitos que essa omissão desencadeia, em cada caso, a fim de verificar se as alterações decorrentes teriam algum reflexo na economia da narrativa.

No caso de "Quadrinho de estória", por exemplo, os elementos omitidos, embora não alterem a coincidência entre o momento e o espaço do acontecimento e os da enunciação, por serem redundantes, teriam papel enfático, presentificando ainda mais a narrativa, a

simultaneidade do acontecimento e da narração; se não ocorrem no texto-meta, não parece ser por qualquer dificuldade de princípio, por uma eventual impossibilidade de tradução.

O mesmo talvez não possa ser dito da omissão do segmento "por enquanto" em "Intruge-se": não seria tarefa fácil decidir-se por uma posição para alocar esse segmento, no texto da tradução. O advérbio "meio", omitido em "Antiperipléia", por exemplo, imprime um determinado traço ao protagonista, ao relativizar sua competência e nos dizer da imagem que ele faz de si mesmo, e assim por diante.[6]

Os casos de omissão do travessão, por sua vez, merecem discussão: basta lembrar seu papel abrindo *Grande sertão: veredas*, ou também em "Conversa de bois", de *Sagarana*, em que a ausência do travessão inicial no diálogo acaba por deslocar toda a discussão que se segue, ao fazer com que a fala se dirija ambiguamente tanto à personagem Timborna quanto ao narratário (Seidinger, 2004, p. 93-4). A omissão do travessão pela tradução, no caso de "Antiperipléia", também promove alteração significativa, chegando a eliminar um nível narrativo pressuposto pelo travessão, na medida em que este indica que haveria por trás dessa fala da personagem um narrador heterodiegético que a ela concede a vez, a voz; muito embora ele próprio não faça uso da palavra, na superfície do enunciado é ele quem insere o travessão. Note-se que há muitas outras narrativas em primeira pessoa na obra, as quais prescindem do travessão.

Nesse caso, toda a narrativa, dessa forma, deixa de ser dirigida apenas ao "Seô Desconhecido", mesmo que a fala da personagem ainda assim o seja. Em "– Uai, eu?", ocorreria fenômeno idêntico, com a diferença de que o travessão se desloca para o título. Como a

6 Em outra passagem desse mesmo conto, ocorre um advérbio empregado de modo singular (mas característico do estilo rosiano): "A mulher esteja *quase* grávida" (Rosa, 1976, p.15 – grifo nosso). A tradução modula o segmento de forma diferente: "Vielleicht *ist die Frau schwanger*" (Rosa, 1994a, p.26 – grifo nosso), modalizando o verbo (mais uma vez, conjugando-o regularmente, no presente) por meio do equivalente a "talvez". O efeito é notadamente muito distinto; elimina-se o inusitado da frase, mais uma daquelas que nos propõem novos modos de ver a realidade, novas maneiras de pensar.

outra narrativa, esta também se constrói como fala dirigida a outra personagem presente no enunciado, "O senhor, advogado" (Rosa, 1976, p.179), mas que não toma a palavra. Parece ser esse o traço comum às duas, a diferenciá-las das demais em primeira pessoa: a presença efetiva do interlocutor na diegese; de qualquer forma, o sinal desaparece, em ambos os casos, com a tradução, desaparecendo o tratamento diferenciado que as distinguia das demais narrativas em primeira pessoa.

2. Espelhamento: engloba dois tipos: *empréstimo* (quando o segmento é reproduzido exatamente como se encontra no texto-fonte, sem marcadores como aspas, itálico ou negrito) e *decalque* (a expressão é emprestada da língua-fonte, com pequena adaptação gráfica ou morfológica; por exemplo, *Ourucouïa* – de "Urucuia" – numa versão francesa).

Essa modalidade, no recorte em foco, ocorre com baixa frequência, e, por essa razão, nos abstemos de referir aqui caso a caso, resumindo-a aos seguintes termos: pronomes de tratamento, como "senhor", "senhora", "sinhá", "Seo", "Iô", ou os substantivos "fazenda", "fazendeiro", que ocorrem no texto-meta sem nenhum tipo de destaque, todos iniciados por maiúscula; e ainda nomes de aves, "saí-xê", "xexéu" e "patativa", e o primeiro vem grafado no texto-alvo sem nenhum acento e com maiúscula, como todo substantivo em língua alemã, mas também sem nenhum destaque, como, de resto, os outros dois. Registre-se ainda a ocorrência, sem nenhum destaque, de "Gerais", que, no texto-fonte ("Intruge-se"), ocorre antecedido de artigo masculino plural e é grafado com minúscula.

Sem dúvida, a inexistência de certas espécies de pássaros no ambiente da língua-meta justificaria o espelhamento, e nem todas as espécies ficam sem tradução: *Sperber*, que significa "gavião", vem substituir o termo "gavião" em "Droenha", por exemplo. As razões que teriam levado à opção pelo espelhamento das formas de tratamento ou de "fazenda" podem estar relacionadas à questão das distintas realidades socioeconômicas em confronto, bem como ao afã de imprimir cor local à narrativa em tradução.

De qualquer forma, perguntar-nos-íamos se seria o espelhamento, em si, capaz de dar ao leitor da tradução uma ideia real da densidade dos conflitos da "nossa" realidade que, conforme se viu, se manifestam pela via do discurso narrativo na obra.

O espelhamento na tradução dos topônimos e antropônimos, de que temos nesse recorte um exemplo em "Gerais", ocorre mesclado a outras modalidades; o tema, por si só, levaria à discussão, necessariamente mais extensa e profunda, acerca da tradução dos títulos de cada uma das narrativas, e renderia um capítulo à parte.

3. Literalidade: transcrição, tradução palavra por palavra, transposição e explicitação são as possibilidades previstas pelo modelo descritivo para os casos em que, segundo o autor do modelo, haveria uma "passagem sem ruído" de uma língua a outra.

Relacionada à primeira delas, poderíamos apontar uma ocorrência, em "Tresaventura", no segmento "Sua presença não dominava *1/1.000* do ambiente", que se transforma em "*Ihre Gegenwart beherrschte kein* Tausendstel *der Umwelt*". O curioso aqui é que a transcrição, na verdade, não se concretiza, embora tivesse sido possível; seria o caso se o texto-meta apresentasse, também ele, algarismos. Entretanto, o tradutor opta por grafar a fração por extenso. Assim, segundo o modelo de Aubert (2006), teríamos nesse segmento um exemplo de transposição, mas o que importa notar é que essa substituição parece servir, na verdade, a uma "normalização", na medida em que os algarismos, surgindo repentinamente em meio ao discurso narrativo, causam certo ruído visual.

A tradução palavra por palavra supõe o mesmo número de palavras, a mesma ordem sintática, as mesmas categorias gramaticais e opções sintáticas consideradas sinônimos interlinguais, mas ocorre pouquíssimas vezes no recorte, e vale a pena tentar fazer, nesse caso, o levantamento completo, pois assim podemos ter uma ideia da proporção em que essa modalidade ocorre em relação ao total dos enunciados. Não consideramos, entretanto, o título das narrativas, pelas razões já expostas.

Pudemos identificar segmentos que consideramos traduzidos palavra por palavra apenas nos seguintes casos:

III. "Arroio-das-Antas": "Ela era quase bela [...]"/ "*Sie war fast schön* [...]".

IV. "A vela ao diabo": "Esse problema era possível"/"*Dieses Problem war möglich*"; "As mulheres, sóis de enganos..."/"*Die Frauen, Sonnen der Täuschungen*"; "Teresinho clamou, queixou-se [...]"/ "*Teresinho beklagte, beschwerte sich* [...]".

IX. "Desenredo": "– Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado [...]"/"*– Jó Joaquim, Kunde, war still, geachtet* [...]".

Há segmentos que apresentam alterações mínimas, mas com co--ocorrência de modalidades, como os seguintes:

IX. "Desenredo": "bom como *o* cheiro de cerveja"/" *gut wie Biergeruch*" – nota-se a tradução palavra por palavra, seguida de omissão do artigo em destaque, além da transposição; importa observar que, em português, o artigo não seria absolutamente necessário, cumprindo, ao que tudo indica, uma função estilística; a transposição relaciona-se ao processo de condensação e alteração da ordem, frequente em alemão, graças ao qual "cheiro de cerveja" se aglutina convertendo-se em *Biergeruch*.

XII. "Estória no. 3": "Sim, senhor, senhora, o amor."/"*Ja*, Senhor, Senhora*, die Liebe*" – a tradução do segmento pela modalidade palavra por palavra é abalada pelo empréstimo dos termos em destaque; o segmento permitiria, porém, o uso de *Herr* e *Dame,* para invocar a figura do narratário, pois, no enunciado original, esses termos não supõem nenhuma relação de poder, por exemplo, ou caracterização socioeconômica mais marcada, sublinhando, aparentemente, apenas uma distinção de gênero; assim, teria

sido possível ocorrer aqui mais um caso de tradução palavra por palavra.

XV. "Hiato": "feliz *fadazinha* de chumbo, amiga das sementes"/"*glückliche* kleine Fee *aus Blei, Freundin der Saaten*" – tradução palavra por palavra e desdobramento do diminutivo "fadazinha" em adjetivo (*kleine*) e substantivo (*Fee*)/explicitação; importa considerar aqui a possibilidade, prevista pelo sistema do alemão, de apor o sufixo (*-chen* ou *-lein*) ao substantivo para indicar o diminutivo, da qual o tradutor declina.

Há outros segmentos em que a tradução palavra por palavra por muito pouco não se dá, e as alterações passam a caracterizar a transposição:

II. "Antiperipléia": "– E o senhor quer me levar [...]"/"*Und Sie wollen mich mitnehmen* [...]" – ocorre transposição na condensação do pronome de tratamento, que, no texto-alvo, é expresso pelo pronome pessoal *Sie*.

XXXV. "Se eu seria personagem": "Para mim mesmo, sou anônimo [...]"/"*Für mich selbst bin* ich *namenlos* [...]" – explicitação do pronome pessoal, ausente do segmento-fonte; *"*o *mais fundo de meus* pensamentos *não* entende minhas palavras[...]"/"*der* tiefste meiner *Gedanken versteht meine Worte* nicht [...]" – condensação tanto do superlativo absoluto quanto da locução formada pelo pronome possessivo e deslocamento do advérbio de negação. Segundo o que pudemos depreender do modelo descritivo, trata-se aqui da transposição, modalidade ainda afeita à literalidade. Nesses exemplos, realmente o sentido que resulta da tradução muito pouco difere daquele do texto-fonte. Já no segmento "só sabemos de nós mesmos com muita confusão"/"[...] *wir wissen von uns selbst nur sehr Wirres*", que se segue, as alterações se multiplicam, e o resultado se distancia ainda mais da tradução palavra por palavra, como

também não se trata mais de transposição, embora o sentido denotado seja praticamente idêntico;

XXXVI. "Sinhá Secada": "ele estava *do* lado da honra"/ "[...] *er stand* auf der *Seite der Ehre*" – os critérios da tradução palavra por palavra se cumprem por quatro vezes ("ele", "lado", "da", "honra" – *er*, *Seite*, *der*, *Ehre*), mas há ainda a transposição dos termos em destaque e uma ocorrência de modulação, no uso do verbo *stehen* (que já porta em si mesmo, por exemplo, a ideia expressa pela locução "em pé", ou ainda o traço /parado/) para substituir "estar"; *stehen*, assim, é mais do que "estar", pois remete a "estar parado", em posição vertical.

Vemos que, no recorte, as ocorrências da tradução palavra por palavra são mesmo muito poucas. O nível seguinte, em que o segmento traduzido não cumpre mais as exigências dessa modalidade, é o da transposição, em que rearranjos morfossintáticos se fazem notar. No âmbito da transposição, está prevista a distinção entre transposições obrigatórias e facultativas: estas últimas a critério do tradutor, as primeiras impostas pela estrutura morfossintática da língua-alvo.

Entendemos que essa estrutura, em muitos casos, obriga o tradutor a usar, como no exemplo anterior, dois vocábulos (*auf* e *der*) para traduzir um só ("do"); mas como classificar o caso em que o enunciado do texto-fonte não cumpre todas as exigências do sistema dentro do qual ele se erige, exatamente por desafiar seus limites? Devemos, mesmo assim, falar em transposição? A partir deste ponto, encontramos dificuldade em identificar a modalidade que teria ocorrido. A título de exemplo, vejamos alguns outros segmentos, a começar pela primeira das narrativas.

II. "Antiperipléia": Em "– E o senhor quer me levar, *distante*, às cidades?"/"*Und Sie wollen mich mitnehmen, Senhor,* weit fort, *in die Städte?*", tem-se a transposição obrigatória em mais de um caso (o Senhor/*Sie*; às/*in die*), mas também opcional no desdobramento

do vocábulo "distante", *weit* e *fort*, e ainda uma explicitação, localizável na redundância do vocativo *Senhor*, ausente do segmento original.[7]

Entretanto, no segmento "Delongo"/"*Ich brauche noch etwas Zeit*" (retrotraduzível por "Eu preciso ainda de algum tempo"), já não é mais tão simples entender as transformações como sendo da ordem da transposição apenas, pois nos parecem ir além do desdobramento de um termo em vários, ou da alteração de ordem ou de classe. Teríamos então a explicitação, inclusão de elementos subentendidos, dentro ainda da literalidade, que faz a passagem de uma língua a outra "sem ruídos", sem maiores interferências do tradutor? Parece-nos que não; estaríamos, no mínimo, já no âmbito da equivalência.

Ao fazer a explicitação morfossintática, expandido-se consideravelmente quanto ao número de palavras, o enunciado traduzido opera, entretanto, um corte semântico, restringindo o sentido a um viés único e bem limitado, e acedendo ao nível das modalidades da equivalência, em que a atuação, a interferência e a coautoria do tradutor ficam mais visíveis: difícil deixar de ver aqui a mão do tradutor, esquecer a diferença entre o enunciado do texto-fonte e este, cinco vezes maior, mas bem mais restrito, pois se fecha em um sentido apenas.

Em "Delongo", entende-se que eu torno algo longo, ou adio, porque quero, não premido por circunstâncias externas que me

---

7 No parágrafo seguinte, registre-se, "E vão me deixar ir?" (Rosa, 1976, p.13) é traduzido por "*Und werden* Sie *mich gehen lassen?*" (Rosa, 1994a, p.22 – grifo nosso); ocorre aqui a troca injustificada de sentido, ou erro, ao se alterar o sujeito de indeterminado para determinado, com a introdução do pronome de tratamento *Sie*, equivalente a "o Senhor". Com isso, o sentido do segmento traduzido é "E o Senhor vai me deixar ir?", o que causa uma incoerência, uma vez que este mesmo Senhor é quem faz à personagem o convite para acompanhá-lo para fora do sertão. Pela proximidade dos significantes *Sie* e *sie* (com minúscula, refere-se a "eles" e ainda a "ela"), este é mais um caso em que o erro pode ter se introduzido durante o processo de produção editorial, e não durante a tradução propriamente dita; é muito pouco provável que tais elementos escapassem ao conhecimento do tradutor.

imporiam um prazo qualquer, e que me obrigassem a pedir mais tempo. Já "*Ich brauche noch etwas Zeit*" coloca, de certa forma, mais poder de decisão e autoridade nas mãos do interlocutor, do Senhor, do que naquele que pediria mais tempo, ao contrário do que ocorre no segmento do texto-fonte: neste, quem decide o tempo, o ritmo, é o "falante", o narrador, que não pede permissão para isso, simplesmente o faz.

Será que se entende aqui a mesma coisa, por outros caminhos, como indica Aubert (2006) ao falar da modulação, que permite a reescrita interpretativa do tradutor, confundindo-se, entretanto, com a idiomaticidade das línguas? Em nossa opinião, não se entende a mesma coisa. Precisar de tempo é algo diferente de delongar: "tornar longo, demorado; demorar, retardar, adiar, dilatar" (Ferreira, 1986, p.532). Seria esta uma modulação obrigatória, por conta da diferença entre o português e o alemão? Cremos que não. Basta lembrarmos a existência do verbo *verzögern*, aliás, muito frequente em alemão, muito mais que "delongar" em português, pois recobre o sentido, bem corriqueiro, do verbo "adiar" (um compromisso qualquer).

Ocorreria nesse segmento um exemplo sutil, talvez, de adaptação? Esta diz respeito ao embate entre duas realidades extralinguísticas, da intersecção (não coincidência) entre duas realidades socioculturais distintas. Podemos pensar aqui naquela realidade do sertão mineiro, em que o delongar-se parece fazer parte do andamento da vida, do modo de ser, realidade de onde fala o narrador rosiano, em relação a uma realidade distinta, em que o delongar-se não se encaixaria bem, de onde falaria, por sua vez, o enunciador da tradução? A adaptação, segundo os exemplos aduzidos por Aubert (2006), parece ocorrer quando há elementos que não existem na cultura-meta, como o compadrio, ou o almoço, uma refeição quente e substanciosa no meio do dia. Seriam soluções apropriadas, para o resgate de uma equivalência possível entre os enunciados; há, nesses casos, a *necessidade* patente de buscar saídas diferentes, já que a tradução literal não seria viável.

Entretanto, não cremos tratar-se disso, nesse caso. O que a tradução desse segmento parece exemplificar é a tendência de precisar

sentidos apenas sugeridos, de preencher espaços, de dizer tudo e mais, ao contrário do que faz o enunciado do texto-fonte.

Poderíamos tecer também algumas considerações a respeito da distinção entre literalidade e equivalência com base no seguinte segmento destacado, também de "Antiperipléia": "de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: *esforço destino* que me praz"/"*Was ich bis heute gemacht habe, worauf ich mich verstehe und was mir liegt, ist Blindführer sein: ich lenke die Schicksale, wie es mir gefällt*".

Comecemos pensando na tradução palavra por palavra, a primeira modalidade em que há a substituição de termos de uma língua pelos de outra. Se tivéssemos que determinar a classe gramatical a que pertencem os termos "esforço" e "destino", como se apresentam no enunciado, não saberíamos fazê-lo sem alguma hesitação. São dois substantivos? Ou, o que é menos provável, verbos na primeira pessoa, justapostos, sem conjunção aditiva que os ligue? Seria o primeiro termo um substantivo, e o segundo, por adjetivação, cumpriria função de adjunto? Ou o primeiro apenas é forma verbal, e o segundo, seu objeto direto?

A partir dessa dificuldade, torna-se praticamente impossível estabelecer a modalidade de tradução, pois a transposição se caracteriza por rearranjos morfossintáticos, desdobramentos de palavras ou alteração de classe, mas o segmento traduzido vai além disso, a começar do fato de que não é possível determinar sem algum constrangimento a classe a que pertencem as palavras. Como determinar, então, *a priori*, se o que houve teria sido apenas alguma alteração nesse aspecto? O enunciado da tradução, fica claro, não vai no sentido da tradução palavra por palavra, mas se, hipoteticamente, tivéssemos um segmento com número de termos equivalente, como afirmar nesse caso que se trataria, no cotejo entre enunciado-fonte e enunciado-meta, de palavras da mesma classe, por exemplo?

O procedimento adotado pela tradução tampouco parece restringir-se à explicitação, pois a opção do tradutor envolve uma refração semântico-pragmática, já afeita à equivalência. Com efeito, as três modalidades da *equivalência*, implicitação, modulação e adaptação, englobam um exercício de reescrita interpretativa, em

que a atuação, a interferência e a coautoria do tradutor se tornam mais visíveis, com deslocamento ou refração semântico-pragmática, de acordo com Aubert (2006, p.65).

De qualquer modo, não se trata de implicitação. Seria então uma modulação, o penúltimo grau da equivalência, esta, por definição, afeita à idiomaticidade das línguas? Mas aqui, mais uma vez, somos obrigados a pensar que não é propriamente uma especificidade da "cultura linguística" em si, tomada de modo amplo, o que está em jogo, já que o sistema do português também não dá conta de descrever satisfatoriamente essa ocorrência.

Essa modalidade preservaria o mesmo efeito de sentido denotativo, mas cremos que, nesse segmento, isso tampouco seria fácil de determinar, pois o sentido permanece apenas sugerido – note-se que a dificuldade que se coloca nada tem a ver com o vocábulo em si, pois ambos são, tomados em separado, absolutamente transparentes. Ou seja, em vista do arranjo a que o enunciador submete os termos, o tradutor precisa se decidir, por sua conta e risco, pois conhecer o sistema do português pouca valia pode ter nesse caso. Formulando a questão em outras palavras: qual a modalidade de tradução capaz de, ou ideal para, traduzir a *Stillstellung* que fala aqui – ou melhor, que aqui silencia e delonga?

A leitura feita pelo tradutor recai sobre o verbo *lenken*, "conduzir, dirigir, pilotar, governar", conjugado na primeira pessoa, e, semanticamente, essa escolha parece ser determinada não tanto pelo termo do enunciado-fonte a que ele corresponderia ("esforço"), mas pelo outro termo, pelo complemento escolhido, que tem a função de objeto direto, um termo no plural (*das Schicksal*, singular; *die Schicksale,* plural), limitando seu sentido àquele ligado ao acaso, à sorte, preterindo o de meta ou ponto a se chegar, que também caberia à perfeição para o termo "destino", empregado por aquele que é um guia de cego.

Segundo entendemos, essa opção indicia, mais uma vez, a tendência a aclarar, a esclarecer o obscuro, a necessidade de prencher os espaços em branco do texto-fonte. De qualquer forma, o sentido desse enunciado afasta-se do do texto-fonte, e assim a modulação,

que o teria preservado, já não poderia, como modalidade, descrever o que ocorreu nesse segmento.

Tratamos apenas de dois únicos termos, mas, como esta, há muitas outras ocorrências diante das quais temos dúvidas quanto à modalidade de tradução que teria ocorrido. A dificuldade de continuar a descrever as modalidades, segmento a segmento, não reside apenas no volume de texto a ser considerado; seria necessário, nesse caso, antes de tudo, aprofundarmo-nos exaustivamente, por exemplo, no critério da obrigatoriedade, para poder continuar a empregá-lo.

Todavia, sobretudo, como distinguir entre transposição e modulação, diante do ineditismo de um enunciado como esse, ante a transgressão do sistema da língua que o caracteriza? A que o tradutor de *Tutaméia* estaria obrigado: a respeitar o sistema da língua de chegada ou a buscar reproduzir os efeitos de incompletude, de espera, de falta, que caracterizam o enunciado no texto-fonte, os quais podem quase ser tomados como sua razão de ser primeira? Um enunciado tão particular quanto o dessa obra, conforme tentamos mostrar, apresenta desafios enormes ao tradutor e, por consequência, a nós, ao tentarmos nos aproximar do resultado de seu trabalho, por mais eficientes que sejam as ferramentas à nossa disposição.

Se encontramos dificuldade em aplicar à versão alemã de *Tutaméia* o modelo descritivo da tradução, no ponto em que este se encontra em seu desenvolvimento, não nos parece que essa dificuldade decorra de uma limitação do modelo. Antes, ela é um exemplo de que a obra de arte, muitas vezes, propõe desafios à teoria, obriga-nos a adaptar classificações e nos impulsiona a buscar novas saídas.

Um dos fatores a dificultar que chegássemos a uma classificação definitiva residiu na unidade a ser descrita, pois, muitas vezes, dada modalidade focaliza um termo, mas para outros critérios, seria necessário aceder à frase, para que se pudesse descrever a ocorrência. Outro aspecto diz respeito ao fato de que o modelo descritivo exclui da modalidade da adaptação as escolhas da tradução condiciona-

das pelo "estilo" ou "modo de dizer"; ou seja, supõe-se que essas ocorrências ficariam, então, adstritas à modulação. Entretanto, é difícil precisar, na modulação, o alcance das distintas nuanças de sensibilidade ou tom. Os exemplos apresentam termos isolados, abordados pela via semântica, o que dificultou sua aplicação a segmentos frásticos mais amplos.

Pelo menos no que diz respeito à obra de que tratamos, se outras sensibilidades e outros tons ganham lugar com a tradução, não é apenas por conta da idiomaticidade das línguas, e o que se entende ao final acaba por ser bastante distinto do original. Estaríamos, nesse caso, mais próximos da adaptação. Mas essas são questões que podem ser talvez esclarecidas com o desenvolvimento posterior do modelo e acesso, por nossa parte, a mais exemplos.[8]

De todo modo, com base na referência de que dispomos no momento, a tentativa de aplicação do modelo descritivo aos parágrafos iniciais das narrativas pôde enfocar aspectos relevantes, mas as dificuldades, a partir de certo ponto, podem indicar que talvez seja necessário adaptar as classificações, para dar conta do que ocorre na tradução do enunciado narrativo de *Tutaméia.*

Podemos considerar, de modo geral, que a transposição e a modulação são predominantes, mas não suficientes para descrever todas as ocorrências, e esse fato nos parece relevante. Cumpre observar ainda que não chegamos a analisar as modalidades da tradução intersemiótica e do erro, esta última por razões relacionadas ao recorte (essa modalidade ocorreria, sim, em algumas passagens,[9]

8 Remetemos o leitor ao artigo "Meandros da modulação" (Aubert, 2008), publicado após termos concluído esta análise. Nele, o autor dá continuidade à discussão, concluindo o artigo com a seguinte consideração: "Evidencia-se, por fim, a necessidade de reconsiderar a distinção entre modulações facultativas e obrigatórias, de fundamental importância para os campos de aplicação do modelo descritivo das modalidades, tarefa a ser empreendida em uma próxima etapa" (ibidem, p.244).

9 A título de exemplo, mencione-se outra passagem que poderia ser classificada como erro: "A vó Edmunda, de repente, então. '– *Morreu, morreu de penitências!'*– a triunfar, em ordem, tão anciãs, as outras jubilavam" (Rosa, 1976, p.19 – grifo do autor); "*Großmutter Edmunda* **sagte** *mit einem Mal:* '– Sie ist

porém fora do recorte aqui considerado), mas também por conta da opção deste trabalho: considerar, em princípio, as escolhas da tradução, sejam quais forem, como indícios de uma dada leitura.

A modalidade da adaptação, que abandona a busca da equivalência plena, e que resulta do "embate entre as duas realidades extralinguísticas que se confrontam no ato tradutório" (ibidem, p.67), poderia esclarecer muitas das escolhas do tradutor, tomada a obra em conjunto. Há esta ou aquela transposição, aqui e ali a modulação, mas, onde isso falha, resta o quê? E se essa falha, essa impossibilidade ou dificuldade de transpor ou modular é recoberta, tamponada, o efeito final é bem outro. Enfim, não podemos perder de vista o fato de que o modelo descritivo enfoca a estrutura de superfície, segmento a segmento, e nosso olhar intenciona abranger a totalidade da obra, ainda que por meio de distintos recortes ou fragmentos; assim, é natural que afinal haja aí um descompasso, mas que não diminui, a nosso ver, a utilidade do modelo para esta pesquisa.

Tendo essa diferença em mente; considerando a questão da presença estrutural do histórico na obra, assim como a questão da identidade nacional, do contexto pós-colonial e da transculturação, aspectos abordados em outros momentos do trabalho; considerando como isso se manifesta no nível da sintaxe, de acordo com os vários

---

gestorben, gestorben aus Bußfertigkeit!"'– *triumphierend, ordnungsgemäß, so alterwürdig, jubilierten die anderen*" (Rosa, 1994a, p.30 – em itálico no original; negrito nosso). O enunciado do texto-alvo inclui o verbo *sagen* (dizer), no passado, atribuindo a vó Edmunda uma ação não mencionada diretamente no texto-fonte, em mais um dos muitos segmentos sem verbo da obra. Ao leitor da tradução acode a ideia de que Drizilda tenha morrido, quando, na verdade, foi uma das anciãs, a própria vó Edmunda; esta, no caso, não está em condições de dizer mais nada: quem diz a frase em destaque são as outras velhas. Entretanto, confessamos que, ao lermos a tradução, fomos obrigados a voltar ao original; por um instante, cogitamos a possibilidade de que a protagonista realmente houvesse morrido e que não nos tínhamos dado conta, ao contrário do tradutor. Na cena seguinte, do enterro, "Drizilda adiante, com a engrinaldada cruz – murchas, finais, as velhinhas, à manhã, mais almas" (Rosa, 1976, p.19), ainda resta uma ponta de dúvida. Entretanto, ela dá sinais de vida, ao dizer "Sim" ao Moço. Acrescente-se que aqui temos mais um exemplo da tendência a preencher os espaços vazios, onde algo *falta* – o que nem sempre resulta adequado.

comentaristas da obra rosiana referidos; finalmente, considerando os escassos momentos em que esses mesmos efeitos podem ser sentidos na versão alemã da obra, pelo menos no recorte que elegemos, a adaptação seria a modalidade, dentre as descritas por Aubert (2006), que mais fortemente se faz notar, já como efeito final de sentido gerado pela versão alemã de *Tutaméia* – independentemente da quantificação das ocorrências de cada uma das modalidades.

Recorde-se que fomos levados a propor, no contexto deste trabalho, uma modalidade, à qual chamamos de "transformação". Cumpre, nesse passo, justificar essa denominação, procurando demonstrar mais concretamente o que ocorreria nessa modalidade de tradução. Para tanto, lançamos mão da topologia, notando que a este ramo das ciências matemáticas, que se dedica a estudar objetos complexos, interessam sobretudo as *relações* existentes entre os pontos de uma forma, menos que a forma em si (Laboratório Midimagem, 2008). Remetemo-nos principalmente às transformações topológicas que se caracterizam por homeomorfismo: a transformação topológica pode esticar, encolher, inflar ou entortar a superfície do objeto, sendo possíveis ainda cortes na superfície, desde que as bordas geradas sejam a seguir "coladas" novamente, resgatando a superfície original (ibidem). O exemplo mais comum é aquele que mostra como uma rosquinha (toro ou ainda *torus*) pode ser submetida a uma transformação que a converte em uma xícara; segundo a topologia, estas seriam superfícies topologicamente equivalentes.

Um exemplo de transformação topológica, intitulada "*Pretzel transformation*", originalmente publicado por David Wells (1991, p.194), parece-nos demonstrar as diferenças entre o texto-fonte e o texto-alvo e as transformações operadas pela tradução:

Fonte: Wells (1991, p.194).

Inicialmente, tem-se uma superfície constituída de uma espécie de cordão terminado em dois anéis, que se apresentam entrelaçados. Distendendo-se os anéis, torna-se possível, ao fim, que estes se apresentem separados, sem que nenhum corte tenha sido feito na superfície. Importa notar que uma das condições das transformações topológicas é a de que os pontos da superfície que se apresentam juntos devem continuar juntos depois da transformação – manter constantes as relações entre eles, isso é o que importa.[10]

Os anéis, inicialmente entrelaçados, podem ser entendidos como as duas faces da narrativa: a forma e o conteúdo, o discurso e a diegese, imbricados no texto-fonte; ao final da transformação, ambos ainda estão lá, mas não mais entrelaçados.

As figuras estão reproduzidas, os actantes e os programas narrativos estão preservados, assim como os segmentos, em um e outro texto, podem ser localizados em sua materialidade linguística, como o prova a possibilidade de cotejarmos texto-fonte e texto-alvo. Entretanto, o entrelaçado, o imbricamento dos anéis, as relações entre o discurso e a diegese, a correspondência entre a forma e o conteúdo, foram alterados. Temos dois anéis, íntegros em sua forma final (o discurso narrativo do texto-alvo, em uma extremidade, e a diegese, na outra), mas já independentes. Depois da transformação-tradução, a superfície dos anéis é a mesma, o objeto é o mesmo, a narrativa em princípio seria a mesma, são fundamentalmente as mesmas as relações entre os pontos (relações entre actantes, junção ou disjunção ao objeto-valor, sequência das ações etc.). Entretanto, uma vez submetido à transformação, o objeto, embora permaneça ele mesmo, dá-se a ver de forma muito distinta, sendo até mesmo possível que um observador não reconhecesse a identidade original, se não lhe fosse dado acompanhar os passos da transformação.

É intrigante também lembrar que a transformação com base no homeomorfismo não admite que se retire algo da superfície; todos os pontos iniciais devem estar presentes depois da transformação.

10 Uma introdução à topologia das superfícies e outra ilustração dessa transformação (a qual, além da de Wells, foi a única que pudemos localizar), podem ser vistas em Colli (2008).

Isso faz-nos pensar também na tradução, lembrando a preocupação de evitar omissões ou saltos, o desejo de apresentar uma versão *integral*, o uso dessa expressão nos créditos das edições de obras traduzidas. Faz-nos pensar também especificamente em *Tutaméia*, no fato de que o tradutor, por mais que o trecho pudesse ser desafiador, tenha se esmerado em encontrar uma solução; aliás, se não fosse assim, a tradução efetivamente não teria sido possível.

O paralelo seria perfeito se ainda outros dois critérios pudessem ser considerados comuns à transformação e à tradução: aquele que exige que, se há um furo na superfície, ele seja mantido (como é o caso exemplar do toro que se converte em xícara) e aquele que espera que a transformação seja reversível, que a xícara volte a ser toro. O primeiro desses critérios não se realiza; vimos que a tradução, nesse caso, tende a preencher os espaços vazios do texto original. Mas, se focalizarmos a diegese, os fatos do entrecho, o esqueleto narrativo, será possível, sim, pensar em reversibilidade; um resumo dos fatos feito a partir do texto-alvo, por exemplo, seria perfeitamente capaz de nos remeter à narrativa no idioma original.

É de fato impossível recuperar o texto original, na sua superfície linguística, numa retrotradução: se isso pudesse ser atingido, então teríamos a tradução perfeita, ideal; é algo utópico, no que tange ao texto literário, essa recuperação, ao menos se se trata de um texto narrativo como o que nos ocupa neste trabalho, como também o seria, cremos, na poesia, embora talvez até viável em outros tipos de discurso. Contudo, manter os furos, os buracos, a distaxia, nesse caso – enfim, atentar para a enunciação narrativa e suas especificidades – talvez não seja algo inatingível. Vimos exemplos de que, no caso de *Tutaméia*, isso foi possível em certas passagens, embora muito raras; mas é nessas passagens que se torna viável crer sem reservas na possibilidade de realmente existir a tradução.

Engenho e arte

Neste momento da análise, cotejamos a narrativa na língua-fonte e sua versão alemã com base em argumentos de Vera Novis

(1989). Embora discutível, a hipótese da autora de que a obra poderia ser lida como um romance parece válida para o cotejo entre a obra e sua tradução, na medida em que Novis busca mostrar a unidade da coletânea, que de todo modo existe e, supõe-se, deve ser notada, em maior ou menor grau, também na tradução.

Os argumentos centrais apresentados por Novis são localizáveis na tradução; por exemplo, o tema central das histórias, ou personagens recorrentes, que aparecem em mais de uma das histórias, encontram-se também na versão de Meyer-Clason (Rosa, 1994a). Esses são os principais aspectos em que nos detemos aqui. Todavia, poderiam também ser investigados outros elementos, mais sutis, mas nem por isso menos relevantes, tidos como indicadores da relação entre as narrativas, como as palavras de origem árabe, ou, apenas para dar mais alguns exemplos, a presença do vocábulo "nonada" ou de expressões que condensam o significado das histórias, como "simpatia" ou "ofício", encontradas em mais de uma narrativa, o que as faz remeterem umas às outras. Alguns desses aspectos estão contemplados a seguir.

Focalizamos os elementos que apontam para o efeito de unidade presente em *Tutaméia*, que possibilitaria a leitura da obra como um romance, segundo a hipótese de Vera Novis (1989). Procedemos à busca de alguns desses elementos no texto traduzido, para verificar em que medida o efeito de unidade foi preservado pela tradução; paralelamente, outros efeitos que se destacam, mesmo relacionados indiretamente aos elementos evocados por Novis, também são discutidos. Lembre-se, entretanto, de que estamos de acordo quanto ao efeito de sentido de unidade, mas não com a ideia de que a obra possa ser um romance, conforme esclarecido anteriormente.

Acrescente-se às razões já expostas o fato de que apenas doze das quarenta narrativas servem de base para essa argumentação, pouco mais que um quarto do número total. Fosse a obra composta apenas pelas doze narrativas selecionadas, talvez nos fosse mais fácil concordar com a autora, mas não se pode desprezar o fato de que as demais narrativas, vinte e oito, foram silenciadas, permanecendo

do lado de fora da análise. Nestas, ou seja, na maioria, pressupõe-se, não foram localizados indícios relevantes que confirmassem a leitura da obra como romance. Não veríamos, entretanto, por que discordar da autora quando esta afirma que a aprendizagem é o tema nuclear de *Tutaméia* (ibidem, p.27).

Novis (1989, p.117) sugere que "o 'romance' *Tutaméia* começaria com Ladislau aprendiz em 'Intruge-se' ('Sabia que nada sabia de si') e terminaria com Ladislau mestre em 'Zingaresca' ('So-lau decide: são coisas de outras coisas')" e que a coletânea seria, então, a história da aprendizagem de Ladislau. Voltaremos a essa questão mais adiante.

A autora identifica um aspecto – ou, em suas palavras, um "modo de operação do processo" – que, este sim, nos parece válido para toda a obra, contribuindo em grande medida para a construção do efeito de unidade, já não no nível temático, mas no nível estilístico, do enunciado, revestindo-se de grande importância em nossa leitura: "a economia de palavras, a contenção dos gestos" (ibidem, p.26). Sendo esse "modo de operação" uma das constantes na obra, conforme outros estudos por outras palavras também demonstram, importa verificar se foi mantido pelo enunciado narrativo do texto-alvo.

Sigamos a leitura de Novis, que se inicia por "O outro ou o outro"; em alemão, "*Der andere oder der andere*". Novis (1989, p.34) nota que a narrativa, desde o título, nega a polarização como oposição, ironizando-a, pois indica a possibilidade de substituição de um polo pelo outro. O mesmo vale para o título traduzido, que apresenta lógica idêntica (*andere:* outro; *oder:* ou). Trata-se, segundo a autora, da oposição Oriente e Ocidente, o egípcio e o grego, nas pessoas do cigano Prebixim e do delegado, Tio Dô/Diógenes. A afinidade entre o delegado, seu sobrinho, que é o narrador, e o cigano, ressaltada na análise de Novis (1989, p.29-41), dissemina-se linguisticamente, e vale a pena explorar os momentos em que essa afinidade se instaura, fazendo eco às ações relatadas, no nível da enunciação narrativa.

Há no enunciado narrativo, a cargo do narrador-testemunha não nomeado, uma série de construções alternativas que, segundo Novis (1989), reforçariam a polarização: 1. "[barracas] alvas *ou* sujas", 2. "[as calins] cozinhavam *ou* ralhavam", 3. "[bigodes] à turca *ou* à búlgara", 4. "um a par do outro *ou* o que um sábio entendendo de outro", 5. "da providência *ou* da natureza". Entretanto, argumenta a autora, tematizando a simpatia e a afinidade, a verdade e os significados ocultos, os modelos e a necessidade de opção, "sem desfazer o sistema bipartite de oposição, o texto diz que os opostos se atraem, os extremos se tocam e o círculo se fecha" (ibidem, p. 34).

Indicando possibilidades excludentes em "alvas ou sujas", nos demais casos o *ou* apresenta valor alternativo, que pode ser inclusivo, relacionando elementos que apresentam semelhança ou afinidade e poderiam ser empregados indiferentemente, como é o caso dos bigodes longos e estilizados; em "um a par do outro *ou* o que um sábio entendendo de outro" e em "da providência *ou* da natureza", poderia ser-lhe atribuído até mesmo, a partir de certa visão de mundo, um valor explicativo, de identidade – casos em que a gramática preconizaria, então, o uso da vírgula.

No texto traduzido, essas construções alternativas se repetem, por meio da conjunção *oder*, com exceção do segundo segmento ("cozinhavam ou ralhavam"), em que a alternativa é substituída pela aditiva *und: "die Frauen kochten* und *zankten*" (Rosa, 1994a, p.144 – grifo nosso).

Uma vez que nos propomos a rastrear as pistas levantadas por Novis no texto-alvo, vale a pena determo-nos por uns instantes nessa substituição. Em língua portuguesa, há casos em que o uso da aditiva ou da alternativa é opcional, e esse poderia ser o caso do trecho em questão; teoricamente seria cabível, no enunciado, a aditiva. Porém, uma vez que o escritor fez sua opção, ela se consolida, e também é de se supor que esta tenha razão de ser, como Novis procura demonstrar: o emprego recorrente de construções alternativas teria o papel de reforçar a temática da oposição, dos opostos em con-

tato. Assim, deixa de ser opcional, segundo entendemos, pois passa a fazer parte do conto, tanto quanto o nome da personagem ou o fato de Prebixim usar um colete verde.[11] Fato é que a alternativa poderia ter sido mantida, uma vez que é prevista pelo sistema do alemão na forma *oder*, mas não o foi. Vejamos o que disso se pode depreender.

A tradução modifica, na superfície do enunciado, a relação entre os termos num segmento em que os elementos não se excluem necessariamente pela lógica (como em "alvas ou sujas"), nem se aproximam por semelhança, nem são equivalentes, identificáveis: são ações diferentes, apenas. Pensamos, no caso da equivalência, na identidade entre os elementos que se poderia vislumbrar nos segmentos 4 e 5 citados anteriormente, em que a conjunção introduziria, então, uma explicação de valor apositivo. No caso 5, essa leitura depende, entretanto, de se levar em conta que, na obra de Guimarães Rosa, muitas vezes a providência se manifesta das maneiras

11 Essa peça do vestuário de Prebixim, "*colete* verde – o verde do pimentão, o verde do papagaio" (Rosa, 1976, p.105), é mencionado ainda duas outras vezes e, nas três ocorrências, em segmento destacado pelo travessão: "– o *colete* de pessoa rica" (ibidem, p.106); "– e com o *colete* verde de inseto e folha" (ibidem, p.107 – grifos nossos). Na segunda, o texto-alvo curiosamente substitui "colete" por um vocábulo de campo semântico completamente distinto: *"die* Geste *eines wohlbestallten Mannes"* (Rosa, 1994a, p.144 – grifo nosso), em que o elemento grifado corresponde a "gesto". Parece haver ocorrido aqui uma peculiar conjunção de fatores a motivar essa troca de sentido. Primeiramente, o fato de que o vocábulo do texto-fonte, "colete", seria traduzível por *"Weste"*, como de fato o foi nas duas outras ocorrências; não se trata, portanto, de mero desconhecimento do tradutor. Em segundo lugar, parece ter atuado também o contexto em que o vocábulo aparece, pois o enunciado imediatamente anterior é: "Prebixim elevou e baixou os braços" (Rosa, 1976, p.106); a gestualidade da personagem, aliada à semelhança da grafia, parece ter motivado essa substituição. Sem consulta aos originais, não se pode determinar se essa troca de sentido ocorreu durante a tradução em si ou se é fruto da intervenção da editoração, na revisão dos manuscritos do tradutor; mas nos parece que as duas possibilidades, nesse caso, precisam ser levadas em conta. Tendemos a crer que a troca de sentido aqui se deva mais provavelmente à intervenção do copidesque, já que as demais ocorrências estão corretas, muito embora possa também ter se originado de uma espécie de "curto-circuito" vocabular, durante o ato tradutório.

mais "naturais", e providência divina e natureza seriam, ao fim e ao cabo, uma e a mesma coisa. E mesmo que não se leve em conta esse dado, a ideia de alternativa no referido segmento continuaria pertinente, mas fundamentada na exclusão. Enfim, a substituição da conjunção alternativa "ou" pela aditiva *und* ocorre no enunciado em que ela pode ser considerada meio a contrapelo da lógica do cotidiano, uma vez que os termos, à primeira impressão, não são a rigor nem excludentes nem identificáveis.

Importa notar que *oder* tem valor exclusivo, quando apenas um dos elementos em questão é válido, mas também pode ser empregado no caso de mais de uma possibilidade ou mesmo todas as possibilidades serem válidas. Nada impediria, assim, que tivesse sido mantido no trecho em foco. A troca pela aditiva, no segmento citado, parece acomodar o conteúdo a ser veiculado pelo enunciado a uma forma mais usual, já que nesse caso não teria havido razão aparente, lógica, para a ideia de exclusão ou para a explicação de caráter apositivo, tendo sido a alternativa tomada como substituível – e substituída – pela aditiva mais comum, ou seja, tida como "dispensável" ou excessiva. Do contrário, se tivesse prevalecido a ideia de alternância, ela teria sido mantida – ainda que por força da lei do menor esforço. Em outras palavras: no texto-alvo parece não caber a ideia de uma dessas ações, cozinhar/ralhar, potencialmente excluir a outra; teria advindo daí a opção pela aditiva.

A aditiva, por sua vez, parece reforçar a simultaneidade das ações, sugerindo até mesmo um certo nível de estresse, enquanto a conjunção alternativa "ou" sugere exatamente o oposto: uma divisão das tarefas e dos afazeres típicos das mulheres, que se ocupam, cada qual com os seus, mas conjuntamente, acentuando a ideia de grupo, tão forte entre os ciganos. Todas trabalham; algumas cozinham, outras cuidam das crianças; no caso da aditiva *und*, parecem mais acumular as tarefas, sobrecarregando-se, dividindo-se, cada uma, entre cozinhar e cuidar dos filhos. Pode-se ver aí a instauração de uma visada que acaba por converter esse pequeno flagrante da vida coletiva dos ciganos, uma cena poética até, em um clichê sobre a condição feminina.

Ademais, a estrutura frasal se altera, com a eliminação do pronome relativo "que" do segmento "as calins *que* cozinhavam ou ralhavam" (Rosa, 1976, p.106): a oração se escreve em alemão de forma a articular sujeito e verbo diretamente: "*die Frauen kochten* [...]" (Rosa, 1994a, p.144). De forma paralela, também se altera a estrutura no segmento subsequente: "o cigano Roupalimpa *passando* montado numa mula rosilha" (Rosa, 1976, p.106 – grifo nosso), pois o verbo, no gerúndio no texto-fonte, é conjugado no passado no texto-alvo: "*der Zigeuner Roupalimpa kam auf einem rötlichen Maultier geritten*" (Rosa, 1994a, p.144). Essas ocorrências mostram uma tendência a clarificar, a depurar o enunciado narrativo, compondo-o de forma mais direta, usual e uniforme, na forma de uma narrativa no passado, em que a ação em si se destaca, em lugar da aspectualidade mais sugestiva.

Assinale-se ainda o emprego de *Frauen* (ou seja, "mulheres") em substituição à forma "calins", usada pelos ciganos para se referir aos membros femininos de seu povo, empregada pelo narrador no segmento. Essa palavra, já emprestada de outro idioma no enunciado do texto-fonte, poderia em tese ter sido mantida pela tradução, diferentemente do que seria de se esperar se o enunciado do texto-fonte já trouxesse "mulheres". O emprego da forma "calins" pelo narrador, no texto-fonte, aproxima-o do conteúdo narrado, do universo cigano e seu povo, das personagens sobre as quais ele narra, contribuindo para a instauração do efeito de sentido da afinidade; o narrador do texto-alvo, ao referir-se dessa forma a elas, com um vocábulo corrente do alemão, e não do calão, distancia-se mais do narrado que aquele do texto-fonte, que emprega uma palavra do idioma daquele povo sobre o qual ele narra. O narrador do texto-alvo as vê e as nomeia como mulheres, simplesmente, enquanto o do texto-fonte as vê e as nomeia como mulheres especiais, como calins que são.

O vocábulo empregado pelos ciganos para se referir aos não ciganos de forma respeitosa, "gajão",[12] aparece duas vezes na fala

12 "*Gachó*", de onde vem a forma vernácula "gajo", designa em dialeto romani o homem adulto, estrangeiro.

de Prebixim: "Meu gajão delegado" e "gajão meu delegado" (Rosa, 1976, p.106). Ambas as ocorrências são substituídas por "*Mein Herr Komissar*" (Rosa, 1994a, p. 144-5), ou seja, "Meu senhor delegado". Nesse caso, a sutil variação existente entre as duas construções, pelo deslocamento do possessivo, junto com a afetividade que delas emana, é apagada, como também desaparece o vocábulo do dialeto cigano, substituído por *Herr* (isto é, "senhor"), forma que deixa de estar ancorada no universo da personagem ali representada, diluindo nessas passagens, portanto, a oposição Oriente/Ocidente de que trata Novis (1989). Ou melhor, a oposição aqui também existe, mas ganha outro significado: a expressão *mein Herr* submete o cigano à autoridade do delegado de forma mais veemente que os correspondentes "meu gajão" e "meu delegado".

O enunciado "Você é o calão nosso amigo", com que o delegado se dirige ao cigano, transforma-se em "*Sie sind unser Rotwelschfreund*" (Rosa, 1994a, p.145). Mencione-se o emprego do pronome de tratamento respeitoso, de terceira pessoa, *Sie*, no lugar do "você", que denota maior intimidade. "Calão" vem de *caló*, que define tanto um ramo dos ciganos romani quanto seu dialeto. No texto-alvo, a expressão "calão nosso amigo" é substituída por *unser Rotwelschfreund*.

Freund é "amigo"; não há mudança significativa. Entretanto, sob o conceito *Rotwelsch* abriga-se um socioleto que apresenta diferenças substanciais em relação ao calão propriamente dito, quanto à origem e abrangência.

"Calão" – embora seja usado hoje como sinônimo de vocabulário chulo, grosseiro, mas frequentemente acompanhado do adjetivo "baixo" quando quer se referir a um uso menos polido da linguagem – originalmente está ligado aos ciganos. *Rotwelsch*, por sua vez, desde o século XIII, é a linguagem especial empregada por vigaristas e trapaceiros, malandros, prostitutas e ladrões, mendigos e andarilhos, mas também, desde a Idade Média, por artesãos, músicos e estudantes itinerantes, apresentando variantes regionais e diferenciando-se do alemão, sobretudo no vocabulário. A palavra em si é de etimologia incerta. *Welsch* significaria "estranho", "in-

compreensível" (*fremdartig, unverständlich*). Para *rot*, os sentidos prováveis multiplicam-se; é a cor vermelha, mas esse sentido não se aplica a esse caso; os irmãos Grimm, por exemplo, indicam que *rot* teria também o sentido de *falsch* (errado; falso). *Rotte*, por sua vez, designa um bando ou grupo de pessoas desordeiras, mal-intencionadas ou enganadoras (Hochhaus, 2004).

Essa linguagem especial, na verdade uma gíria ou jargão, segue a morfologia e a sintaxe do alemão, relacionando-se a determinados estratos sociais urbanos ou ainda a indivíduos itinerantes, mas não a uma etnia específica. Ou seja, não se trata de língua ou dialeto propriamente dito. Conforme indica o título do trabalho de Hochhaus (2004), faz parte do alemão e constitui uma barreira linguística artificial, "*eine künstliche Sprachbarriere*", desenvolvida para preservar em segredo as conversas dos delinquentes e aproximá-los entre si, mantendo longe os demais, representantes da ordem e do *status quo*. O caló, por sua vez, é um dos muitos dialetos romani espalhados pelo mundo. Tem origens que o aproximam do hurdu e do hindi, da família das línguas indo-arianas.

O vocabulário do *rotwelsch* – que marca a especificidade dessa linguagem em relação ao alemão – tem origem principalmente no hebraico, na transformação de palavras do próprio alemão, mas também no holandês e no francês; essas línguas contribuíram para a consolidação do *rotwelsch* em proporção bem maior, principalmente até o século XVI, que a dos ciganos romani propriamente dita, cuja contribuição não alcançaria os 5% (ibidem).

Ou seja: o calão e o *rotwelsch* apresentam pouca semelhança ou não se correspondem, se pensarmos na realidade linguística que circunscrevem; o que os une, e que pode ter motivado a opção da tradução por esse termo, parece ser a questão da discriminação. O fato é que ser calão é ser parte de um povo, de uma cultura, de uma raça, enquanto ser um falante de *rotwelsch* é ser delinquente; ou eventualmente, em tempos mais modernos, querer parecer-se com um.

Essas ocorrências, somadas, constroem entre o narrador e Tio Dô, de um lado, e Prebixim, do outro, maior proximidade ou afi-

nidade no texto-fonte que no texto-alvo. A questão da polarização entre Oriente e Ocidente, entre o cigano e o filósofo, ganha traços um pouco distintos. Segundo nos parece, a ironização ou negação dessa oposição se enfraquece, uma vez que acaba se restringindo ao nível diegético, a fatos do entrecho, ao conteúdo, à medida que a contribuição da enunciação narrativa para a construção dessa leitura vai perdendo força em suas passagens mais significativas. O contato do narrador com o universo cigano se dilui, a afinidade se esgarça; o delegado é o senhor, e não o gajão; usa um pronome de tratamento respeitoso, de terceira pessoa (*Sie*), para se dirigir ao cigano; este, por sua vez, fala *rotwelsch*, ao invés de caló; as mulheres são mulheres, não mais calins... A nosso ver, no texto traduzido, a polarização tende a se reforçar. Alterando-se o enunciado, alteram-se consequentemente as relações entre o enunciado e a história, o discurso e a diegese, e toda a narrativa passa a ter outro feitio e, portanto, outro efeito. Por mais que os fatos narrados se esforcem por mostrar uma afinidade entre os dois universos, tais fatos, isolados, não têm a mesma força que tinham quando o enunciado a eles fazia eco.

Não obstante, depois da tradução, em tese ainda permanece possível a identificação entre o sobrinho-narrador de "O outro ou o outro"/"*Der andere oder der andere*" e Ladislau de "Intruge-se"/"*Störung*", um dos "achados de leitura" de Vera Novis (1989).

Novis (1989, p.35, nota 8) observa que nesse conto "o tom geral é de narração em 3ª pessoa, mas há muitas indicações de narração em 1ª pessoa", e deduz que o narrador-testemunha, no caso, é Ladislau, personagem que aparece em outras narrativas: "Intruge-se", "Vida ensinada" e "Zingaresca", mas que, no conto em questão, não é explicitamente nomeado. Esses quatro contos, juntamente com "Faraó e a água do rio" e o prefácio "Aletria e hermenêutica", formariam um conjunto (ibidem, p.24).

Em "Intruge-se", o capataz Ladislau, personagem central, dedica-se a desvendar um assassinato ocorrido entre os vaqueiros que ele lidera; o que leva Novis (1989) a afirmar que se trata da mesma personagem, em "O outro e o outro" e "Intruge-se", é um peque-

no detalhe deste último, um segmento mínimo: "Ele, capataz, ia mesquinhar-se, *vinha de tio*" (Rosa, 1976, p.72 – grifo nosso). Associando o Tio Dô de "O outro ou o outro" ao tio mencionado (apenas uma vez) nessa passagem de "Intruge-se", Novis (1989, p.38) afirma: "Como Diógenes, Ladislau, tentando resolver o caso do assassinato, está em busca da verdade" e vem de alta linhagem.

Na versão alemã, "*Störung*", o segmento converte-se em: "*Er, der Anführer, wollte sich drücken*, er hatte alles vom guten Onkel" (Rosa, 1994a, p.100 – grifo nosso). Está com isso teoricamente preservada, nesse caso específico, a possibilidade de que o leitor do texto-alvo entreveja também, como Novis (1989), a relação entre as duas narrativas.

Note-se, porém, que o enunciado alemão sofre expansão considerável: apresenta o dobro de palavras, desde o pronome pessoal *er* (ele), que, na segunda oração do enunciado original, é implícito/elíptico, até o qualificador *gut* (bom) para o substantivo "tio" (*Onkel*), inexistente no texto-fonte; substitui "vir de", expressão altamente condensada da genealogia de bravos homens em busca da verdade, por uma locução formada por *alles* (tudo) e pelo verbo *haben* (ter). Além disso, a tradução *determina* o substantivo *Onkel* por meio do artigo definido, no dativo regido pela preposição *von*; observe-se a diferença entre a forma possível *von Onkel*, "de tio", que teria reproduzido a abertura do enunciado original pela ausência do artigo definido, e a empregada, *vom Onkel* (ou seja, *von dem*), "do tio"; literalmente, "ele tinha tudo do bom tio". O uso do artigo definido, nesse caso, especificando *um* determinado tio, poderia talvez levar o leitor alemão a perguntar-se, com mais ênfase, que bom tio é esse. "Vir de tio", por sua configuração aberta, quase enigmática, em comparação, teria maiores chances de passar despercebido ou ser tomado como uma expressão idiomática eventualmente desconhecida do leitor, sem que este fosse levado a cogitar sobre a existência efetiva, "real", dessa figura no contexto da obra e, assim, poder chegar ao Tio Dô de "O outro ou o outro".

Essa descoberta, aliás, teria maior probabilidade de ocorrer durante uma eventual releitura da obra (ou no caso de um leitor

realmente atento e de muito boa memória), já que essa narrativa, seguindo a ordem alfabética do índice, inicia-se na página 105 e vai até a 107, na quarta edição, enquanto "Intruge-se" ocupa as páginas 70 a 73. Ou seja, quando o leitor se depara nessa narrativa com a expressão "vinha de tio", ainda não conhece as personagens de "O outro ou o outro", ainda não foi apresentado ao Tio Dô. O mesmo, claro está, vale para a edição alemã: "*Störung*" está nas páginas 97 a 100, e "*Der andere oder der andere*", nas páginas 143 a 146.

A substituição de "mesquinhar-se" por *sich drücken*, por sua vez, abre o enunciado a uma ampla gama de sentidos. Um dicionário *on-line* monolíngue alemão apresenta, por exemplo, a seguinte listagem de sinônimos para o verbo *sich drücken*:

> *abwenden: aufhalten, sich abwenden, sabotieren, abwehren, zurückziehen, sich heraushalten, absagen, eingreifen, sich wegkehren, vereiteln, hindern an, verhindern, wegschieben, sich abkehren, den Rücken kehren, verwehren, entsagen, lahmlegen, abstellen, zurücktreten, sich entfernen, abrücken, blockieren, sich lösen, unterbinden, boykottieren, abbestellen, wegrücken, sich abgrenzen, sich wenden, verhüten, abkehren, hintertreiben, abbiegen, widerrufen, sich distanzieren, mit etwas brechen.*
>
> *ausweichen: aus dem Weg gehen, drücken, außen herumfahren, Ausflüchte machen, sich fern halten, entschwinden, nicht mitmachen, abschütteln, ausreißen, sich drücken vor, einen Bogen machen, sich herumdrücken um, sich ersparen, sich entschuldigen, umlaufen, flüchten, sich befreien, aus dem Wege gehen, nicht ausführen, sich scheuen, fortlaufen vor, rücken, zu umgehen suchen, vorschieben, übergehen, weglaufen, umgehen, entrinnen, nicht erledigen, petzen, sich scheuen vor, abrücken von, herumkommen um, sich davonmachen, unterlassen, lügen, umfahren, entwischen, nicht teilnehmen, entgleiten, zurückweichen, fliehen vor, abschwenken, Platz machen, zu entgehen suchen, sich herausreden, ignorieren, fortlaufen, sich entwinden, entfliehen, nicht erfüllen, klemmen, sich herumdrücken, sich distanzieren von.*

> *sich fernhalten: davonbleiben, fernbleiben, sich drücken um, sich zurückhalten, sich abwenden von.*
>
> *umgehen: kreisen, vermeiden, hinhalten, entlaufen, meiden, entgehen, entweichen, sich entziehen, fliehen, kursieren, entkommen, kneifen, ausweichen, entschlüpfen, scheuen, entziehen.*
>
> *weggehen: sich fortscheren, davoneilen, sich losreißen, sich zurückziehen, brechen mit, lockerlassen, fortkommen, verziehen, bummeln, wandern, sich verdrücken, gehen, sich verabschieden, resignieren, sich empfehlen, nachlassen, auseinander laufen, aufgeben, latschen, abmarschieren, spazieren gehen, sich verkriechen, aufbrechen, sich fortschleichen, sich verteilen, sich loslösen, sich fügen, austreten, kapitulieren, ausrücken, marschieren, betreten, heimlich fortgehen, besuchen, sich fortstehlen, aussteigen, sich trennen, zurückgehen, scheiden, nachgeben, auseinander gehen, weichen, flanieren, davongehen, sich verziehen, laufen, abhauen, sich verlaufen, sich gabeln, sich beugen, auseinander sprengen, fortgehen, lustwandeln, abziehen, beschreiten, verschwinden, begeben.* (Woxikon, 2006-2007)

Em resumo: o sentido básico de *sich drücken* é o de "distanciar-se", "retrair-se", "dar as costas", "evitar" ou "contornar", passando por "ignorar" e "desistir", chegando até as fronteiras da sabotagem (*sabotieren*) e do boicote (*boykottieren*).

Em "Ele, capataz, *ia mesquinhar-se,* vinha de tio" (Rosa, 1976, p.72 – grifo nosso), subjaz uma interrogação, e a subsequente negação, ou seja, "**[***ir***]**ia mesquinhar-se**[***? Não, pois***]** vinha de tio": entendemos que ele, capataz, não poderia ou não quereria amesquinhar-se. Essa leitura, que está de acordo com a de Novis (1989), supõe que o capataz, por causa da posição de liderança e também da linhagem, não poderia esquivar-se da tarefa de encontrar o culpado pelo assassinato. Ressalte-se que a essa altura ele já tinha aplicado seu estratagema, tocar como por acaso cada um dos possíveis culpados em busca de uma reação de susto ou surpresa, sem obter

nenhum resultado, sem poder chegar a nenhuma conclusão quanto à autoria do assassinato. Já não sabe mais o que fazer; entretanto, sabe que não pode desistir, não deve amesquinhar-se. Notemos ainda que "ia", o auxiliar "ir" no pretérito imperfeito, está mais próximo do futuro do pretérito, "iria", tendo na verdade um valor mais condicional, e que tal emprego é usual na linguagem falada. *Se* desistisse, ele iria amesquinhar-se.

Em alemão, surge no enunciado o verbo auxiliar *wollen* (querer), no passado, o qual indica desejo ou intenção: "*Er, der Anführer, wollte sich drücken*" (Rosa, 1994a, p.100). A leitura desvia-se, assim, para a vertente oposta, para o contrário daquilo que Novis (1989), por exemplo, entende, pois induz a pensar que ele *queria* amesquinhar-se, que está realmente inseguro quanto ao que tem de fazer e que está prestes a desistir. Com as mudanças que se operam (repetição do pronome de terceira pessoa, alteração significativa no léxico, principalmente do auxiliar, e no tempo verbal), o enunciado do texto-alvo aproxima a focalização, nessa passagem, à de um observador externo – ainda que onisciente, uma vez que sabe o que Ladislau quer. No enunciado do texto-fonte, por sua vez, a focalização fica mais próxima daquela do monólogo interior, captando a breve hesitação da personagem, mas, sobretudo, o momento em que ele se recorda de sua estirpe e sua decisão de seguir em frente.

Tomando como exemplo o segmento de que vimos tratando, incluindo-se a referência ao tio, pode-se afirmar a esta altura que a nova configuração do enunciado narrativo deixa de apresentar o "modo de operação" característico da obra, segundo Vera Novis (1989, p.26), pois "a economia de palavras, a contenção dos gestos" não se faz notar no enunciado-alvo com a mesma intensidade com que no enunciado-fonte.

O nome da personagem Ladislau, de "Intruge-se" e dos demais contos e que seria também o narrador de "O outro ou o outro", remete, segundo Novis (1989, p.38), a Ladislau I (Laszló), rei húngaro muito querido pelo povo em vida e posteriormente canonizado. Sua festa é celebrada em 27 de junho, data de seu nascimento,

ocorrido no ano de 1040. O dia é o mesmo do nascimento de Guimarães Rosa. De acordo com um depoimento da filha do escritor, este deveria, segundo a vontade de seu pai, ter recebido o nome do santo do dia, "santo de calendário", porém sua mãe teria preferido homenagear São João, cuja festa se comemorara três dias antes (ibidem, p.39).

Novis (1989) destaca a presença do elemento biográfico na obra, principalmente nos contos em que Ladislau se faz representar, como "Intruge-se", presença reforçada, em sua opinião, pelo nome do cachorro Eu-Meu, mas também nos contos seguintes: "João Porém, o criador de perus", "Grande Gedeão" e "Reminisção".

O primeiro enfoca explicitamente a questão da escolha do nome e traz ocorrência similar (idêntica, na verdade) ao relato da filha de Guimarães Rosa: "O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim" (Rosa, 1976, p.74). O segundo enceta logo no parágrafo inicial também uma discussão relativa ao nome próprio: "Gouveia. Houve algum gigante desse nome?" (ibidem, p.77), da mesma forma que o último, também no parágrafo inicial, apresenta os muitos nomes da personagem: "Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa" (ibidem, p.81). Ressalte-se que estes são exatamente os contos que, deslocados da ordem alfabética, colocam em sequência as iniciais do nome do autor e "tematizam a questão do nome próprio e da identidade" (Novis, 1989, p.40).

A obra traduzida apresenta esses contos na mesma ordem, e os títulos traduzidos, conforme já observamos, também permitiriam ao leitor eventualmente recuperar essa referência biográfica: "J*oão Trotzdem, der Truthahnzüchter*", "*Der große* G*edeão*", "R*eminiszenz*".

A quarta edição de *Tutaméia*, com que trabalhamos, traz, encerrando algumas das narrativas, ilustrações ou símbolos gráficos, espécie de vinhetas que dialogam com as histórias: o desenho de uma coruja, símbolo da sabedoria, e de um caranguejo, símbolo do signo de Câncer, o signo astrológico daqueles, como o rei húngaro Ladislau I e João Guimarães Rosa, nascidos entre 21 de junho e 22 de julho (com pequenas variações nessas datas de ano para ano).

Em "Grande Gedeão", temos o desenho do caranguejo, "signo de câncer, signo do autor", marcando a presença do autobiográfico, assinala Novis (1989, p.39); em "Intruge-se", o da coruja. Dentre as narrativas que ora focalizamos, "João Porém, o criador de perus", "Reminisção" e "O outro ou o outro" não apresentam símbolo nenhum.[13]

A edição alemã, de qualquer forma, não traz tais vinhetas. A rede de associação Gedeão → Guimarães → Câncer → Ladislau seria, portanto, inacessível, nesses termos, para o leitor alemão.

A leitura de Novis (1989) segue adiante, acompanhando os ciganos, desta vez em "Faraó e a água do rio". Entre outros pontos relevantes para a defesa de sua hipótese de leitura da obra, a autora associa os ciganos desse conto aos de "O outro ou o outro", lembrando que em ambos estes são acusados de atos criminosos e perseguidos. Neste último, o delegado recupera objetos furtados, a partir de uma denúncia: "Do Ão, por exemplo, chegara mensageiro secreto, recém-quando. Caso de furto. E tendo eles arranchado por lá – por malino acréscimo de informação. *Estes mesmos, no visível espaço*: as calins que cozinhavam [...]" (Rosa, 1976, p.105-6 – grifo nosso).

Novis (1989, p.44) considera, acerca dessa passagem, sobretudo por causa da expressão em destaque, que ela "pode ser considerada como referência aos ciganos de 'Faraó e a água do rio'". Na verdade, parece-nos mais uma referência interna ao conto, apenas. Tio Dô contracena com Prebixim em "O outro ou o outro", movido pela acusação vinda do Ão, enquanto os ciganos de "Faraó e a água do rio" estão acampados na Fazenda Crispins, localizada "sobre cachoeira do Riachão" (Rosa, 1976, p.57), e não encontramos neste último conto nenhuma referência explícita ao Ão, a não ser na sílaba final de "Riachão".

13 A importância e o significado desses símbolos, em suas relações com as narrativas que encerram e com o pensamento filosófico ocidental, foram analisados em profundidade por Heloísa Vilhena de Araújo (2001).

Na passagem desse segmento ao alemão: "*Beispieleweise war kürzlich eine geheime Botschaft aus Ão eingetroffen. Ein Fall von Diebstahl. Zu allem hatten sie dort ihr Lager aufgeschlagen, was die Nachricht noch schlimmer machte.* Sie hatten sich dort breitgemacht, vor aller Augen: *die Frauen kochten* [...]" (Rosa, 1994a, p.144 1 – grifo nosso), não há os demonstrativos destacados, "estes mesmos", que são substituídos pelo pronome pessoal *Sie* (equivalente a "eles"), o qual funciona como sujeito do verbo *sich breitmachen* (espalhar-se, ocupar amplamente o espaço), no passado, para o qual não há um correspondente no texto-fonte, em que se tem uma frase nominal.

O segmento "no visível espaço" faz-se representar, na tradução, pela expressão "*vor aller Augen*", "sob todos os olhos", ou "à vista de todos", com o foco que se desloca do espaço cênico, da paisagem ("visível espaço"), para o observador ou testemunha, para os olhos que veem a cena.

Cremos ser possível identificar aqui indícios de um julgamento por parte desse narrador, se consideramos as duas ocorrências em conjunto: *sich breitmachen* é um vocábulo de uso popular, gíria que tem viés negativo, referente àquele que ocupa abusivamente um lugar, sem de fato ter pleno direito a ele, "dá uma de folgado"; e isso, os ciganos teriam feito assim, aos olhos de todos, ocupado um espaço que não lhes pertencia, "na cara de todo mundo". Colocados lado a lado os enunciados, "Estes mesmos, no visível espaço" e "*Sie hatten sich dort breitgemacht, vor aller Augen*", mais uma vez se verifica a tendência do texto-alvo a buscar uma expressão verbal, no sentido estrito, ou seja, uma oração com sujeito e verbo flexionado, completa e estabilizada, para traduzir uma frase nominal sintética, condensada, paralelamente à tendência de preencher os espaços vazios. Note-se que não seria por falta de recursos da língua-meta, por impossibilidade semântica ou sintática do alemão; são palavras elementares, as do enunciado-fonte, em estruturas facilmente reprodutíveis na língua-meta. Aliás, padrão em alemão é o adjetivo antecedendo o substantivo, como ocorre em "visível espaço". Não teria sido necessário aqui traduzir neologismos ou regionalismos ou

palavras-valise que condensam a poética rosiana em três sílabas e outras façanhas de tal quilate; trata-se apenas de se colocar à escuta da voz do narrador, de sua enunciação particular.

Em "Faraó e a água do rio", destaquemos o fato de que o narrador relativiza a acusação que é feita aos ciganos: "Já armada vinha a gente da terra, contra eles, denunciados: porquanto os ladinos, tramposos, quetrefes, tudo na fingitura tinham perfeito, o que urdem em grupo, a fito de pilharem, o redor, as fazendas. *Diziam assim*" (Rosa, 1976, p.59-60 – grifo nosso). O trecho correspondente no texto-alvo, "*Bewaffnet rückten die Landsleute, aufgewiegelt, gegen sie an:* es hieß*, die Gauner, die Schwindler, Fuchsgesichter, alle hätten sich insgeheim zu Herren aufgeworfen und beschlossen, gruppenweise zu stehlen und ringsum die Fazendas auszurauben.* Das behaupteten sie" (Rosa, 1994a, p.83 – grifo nosso), seja dito, reatualiza esse posicionamento do narrador, que reproduz as acusações dirigidas aos ciganos, mas se coloca em posição de neutralidade quanto a elas, e o faz de forma até mais enfática que no texto-fonte. A expressão idiomática "*es hieß*" (do verbo *heißen*, aqui no sentido de "significar" ou "querer dizer", uma espécie de "'isto é' relativizado", ou "dizia-se", tem valor semelhante ao da formada pelo verbo *behaupten*, sendo essa última retrotraduzível por "Isso afirmavam eles". Ou seja, o narrador no texto-meta se exime duplamente da responsabilidade pelas acusações feitas aos ciganos.

Entretanto, observa-se no confronto entre os dois trechos, o do texto-fonte e o do texto-alvo, que o enunciado se organiza nesse último de forma mais direta e fluente, "arredondando-se" no vocabulário e na construção frasal. Notemos ainda o emprego do verbo *aufwerfen*, que aqui parece ter o sentido de "colocar(-se)" ou "apresentar(-se)" (*zu Herren:* "como senhores"), sentido ausente do texto-fonte, que contribui para a manutenção da isotopia fundada pelo *sich breitmachen*, paralelamente à da apropriação ou posse indevida. De qualquer forma, *sich zu etwas aufzuwerfen* parece ter o sentido de "apresentar (-se) como", ligado à pretensão de ser algo a que não se tem direito, pode ser relacionado a "fingir", e vem

acompanhado de *Herren*, "senhores", ideia que o texto-fonte não traz nessa passagem.

Não poderíamos dizer de que maneira o estranhamento provocado pelo enunciado-fonte, pelo inusitado da escolha de alguns vocábulos, como "quetrefe" ou "fingitura", poderia ser reproduzido numa tradução, nem quais seriam os vocábulos do alemão que os substituiriam a contento. Ademais, teríamos que nos perguntar: como parafrasear "tudo na fingitura tinham perfeito [...]", para comentar aqui o correspondente *sich insgeheim zu Herren aufzuwerfen*? Tinham feito tudo fingida e perfeitamente? Eram perfeitos no fingimento? Perfaziam tudo fingindo? De toda forma, parece-nos tratar-se aqui, no texto-fonte, de uma referência ao imaginário, àquilo que está na base do preconceito; ocorre que a abertura do enunciado propicia ampla margem de interpretação. Queremos crer que o que leva as pessoas a virem armadas é a prevenção, o preconceito, e não algo que se supõe que elas dessa vez de fato tenham feito. Não haveria um fato concreto, um malfeito, apenas rumores: há a dificuldade em precisar de que se trata em "ter perfeito" e a temporalidade exata de "tinham" (sua anterioridade em relação ao momento da enunciação), e "o que urdem em grupo, a fito de pilharem, o redor, as fazendas" nem está marcado temporalmente, indicando antes intencionalidade, algo a acontecer.

Porém, há outros aspectos mais concretos, ou que ao menos nos parecem passíveis de se concretizar na transposição a outro idioma, e é nesses que focamos nossa atenção, como o uso de "redor" acompanhado apenas do artigo (estamos habituados à locução adverbial "ao redor", a expressões como "ao meu redor", mas não a "o redor", sem a companhia de preposição e eventualmente possessivo); *ringsum*, que a ele corresponde, tem na frase função adverbial, a costumeira em português, sendo inócuo, ao contrário do seu correspondente no texto-fonte, do ponto de vista da particularização do enunciado. A expressão "a fito de" contribui para conferir ao trecho um tom especial, que nos lembra hoje algo entre o levemente anacrônico e a escrita argumentativa formal culta, tem por equivalente o *um... zu*, estrutura mais que frequente na língua alemã,

equivalente ao "para" que acompanha o infinitivo em português: ou seja, absolutamente transparente e inócua também.

Novis (1989, p.48) observa, apontando assim mais um indício da relação entre as narrativas:

> Não resta dúvida de que esse conto ["Faraó e a água do rio"] responde à questão proposta em "O outro ou o outro" [sobre o "outro ofício" dos ciganos, aventado pelo delegado e seu sobrinho]. O "outro ofício" dos ciganos-ferreiros é a transmutação do metal em "belo metal", *opus magnum* alquímico.

Em nota, remete a um dos verbetes do glossário que faz parte do prefácio "Sobre a escova e a dúvida": "alquímia (quí): ciência-arte iniciática das transmutações" (Rosa, 1976, p.165).

Esse glossário apresenta trinta e nove entradas no total, formando um conjunto bastante heterogêneo, em que muitas vezes se inverte a tônica do vocábulo, como é o caso de "alquímia" ou "especiária"; traz "eça: catafalco, porta-ataúde, estrado mortuório" [*sic*], por exemplo; diferencia "logística" de "lojística". Relevante é a entrada "tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*" (ibidem, p.166), amplamente comentada na bibliografia sobre a obra, razão pela qual nos abstemos de fazê-lo, embora valha a pena ressaltar o paradoxo nada/tudo, quase-nada/*mea omnia*, figura que já foi objeto de breve menção neste trabalho. O que se tem aqui é uma *mise en abyme* vertiginosa, quase um buraco negro, pois toda a obra – e não apenas *Tutaméia*, mas o conjunto da obra do autor – se condensa em um único verbete de um glossário de um de seus prefácios; glossário, aliás, de utilidade praticamente nula, se se pensa na função precípua desse tipo de texto, mas nem por isso artisticamente menos importante nesse contexto.

Entretanto, esse glossário não aparece na edição alemã. É, segundo pudemos constatar, o trecho mais significativo que não se encontra representado na tradução. Assim, o leitor desta não será levado, pelo menos não com a ajuda que o glossário poderia ofe-

recer, a pensar no universo da alquimia ao ler *Tutaméia*; terá de estabelecer por outras vias, por sua própria conta, a associação entre o "outro ofício" alquímico de um conto e o metalurgir do outro.[14]

Em contrapartida, o tradutor reproduz e comenta o verbete "tutaméia" no posfácio:

> *TUTAMÉIA, mit dem Untertitel* Terceiras Estórias – Dritte Geschichten, *bedeutet laut Verfasser: Nichtigkeit, Geschwätz, Lappalie, lebloses Zeug, Schmetterlingsknochen, Kikeriki, Alles--und-Halb, Kinderei, Litanei, Schrulle, Fastnichts, mea omnia.*
>
> *Daß der Autor TUTAMÉIA mea omnia nennt, scheint darauf hinzuweisen, daß er alles, fast alles in ihm, in das Buch eingebracht hat.* (Meyer-Clason, 1994a, p.259)[15]

O conto que se segue a "Faraó e a água do rio" na análise de Novis (1989) é "Vida ensinada"; em alemão, "*Unterrichtetes Leben*". Neste, Ladislau também está presente, comandando um grupo de vaqueiros, chama-se So Lau ou ainda So Lalau, e tem da mesma forma um cachorro que o acompanha, mas não ocupa a posição de protagonista. O conto é narrado em terceira pessoa, por um narrador que é testemunha dos fatos; segundo cremos, seria o vaqueiro

---

14 Esse é, naturalmente, um efeito isolado decorrente da omissão do glossário. Citamos Ana M. Andrade (2004, p.60 – grifo nosso), que discorre sobre o glossário em questão: "A inclusão deste paratexto no interior do livro reafirma a postura do autor, explicitada na disseminação de seus prefácios, em baralhar os limites entre o fora do texto e o texto. Além disso, a existência de um glossário em uma edição brasileira ironiza aqueles que afirmam que o autor escreveria em um dialeto próprio, e ainda aproxima o formato do livro ao das edições estrangeiras, que sempre trazem um glossário ao final do volume. Finalmente, esta lista de palavras pode ser vista como uma antecipação da obra acenada a Lorenz (1994), a quem o autor afirmou que quando completasse cem anos publicaria sua *autobiografia em forma de dicionário*".

15 O primeiro parágrafo reproduz praticamente de modo literal a definição de "tutaméia" elaborada por Guimarães Rosa, motivo pelo qual julgamos desnecessário traduzir aqui; o segundo traz a seguinte observação: "Referir-se a TUTAMÉIA como *mea omnia* parece indicar que o autor colocou tudo, quase tudo, de si no livro".

Martim, "o de muitos pecados, mas com eles descontentado", que se apresenta na epígrafe, "Da OUTRA JORNADA URUCUIA-NA, Jornada penúltima" (Rosa, 1976, p.184). Inicia-se por um enunciado curto, que vincula a enunciação narrativa ao espaço da narração: "Aqui no por aqui" (ibidem) – em alemão, "*Hier und hier durch*" (Rosa, 1994a, p.247) – e traz a história do vaqueiro Sarafim, culatra que sonha com o posto de ponteiro da boiada. Na forma de uma analepse, engloba também um tempo anterior, em que o vaqueiro se torna responsável pela viúva e pelos órfãos de um amigo que ele sem querer alvejara e matara. Ela hesita em lhe conceder plena posse de seu coração.

Tanto em um dos eixos da narrativa quanto no outro, Sarafim precisa ter paciência, e esse é o mote que Novis (1989) aproveita para relacionar este a outros contos da obra, considerando o tema como nuclear em *Tutaméia* e aproximando o vaqueiro a personagens de outras narrativas: João Porém ("João Porém, o criador de perus"), Tio Bola ("Presepe"), Jó Joaquim ("Desenredo"), Romão ("Reminisção"), Yao Tsing-Lao ("Orientação"), Doutor Mimoso ("– Uai, eu?") e Ruysconcellos ("Palhaço da boca verde"). Todos eles têm de se exercitar na virtude da paciência. Esse tema pode ser naturalmente depreendido dos diferentes esquemas narrativos, mas Novis busca nos contos citados o lexema propriamente dito, "paciência" ou "esperar", e é o que fizemos também nas narrativas traduzidas, conforme se vê a seguir, começando por "Vida ensinada" e depois seguindo a ordem em que as narrativas ocorrem na obra:[16]

Sarafim:	Devagar e manso se desata qualquer enliço, *esperar* vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares. (p.185)

16 As páginas, como se deduz, referem-se respectivamente à quarta edição brasileira (Rosa, 1976) e à edição alemã (Rosa, 1994a). Os grifos são nossos.

Langsam und behutsam löste sich jeder Knoten, warten *wiegt mehr als verstehen, der Januar macht weich, was der Dezember verhärtet, die Menschen ordnen sich an ihren richtigen Plätzen ein.* (p.248)

Jó Joaquim: Sem malícia, com *paciência*, sem insistência, principalmente. (p.40)

Ohne Bosheit, mit Geduld*, hauptsächlich ohne Hartnäckigkeit.* (p.57)

João Porém: Se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada *paciência* [...]. (p.75)

Wenn er es gut überlegte, so schob er es besser hinaus, er hing mit noch stärkerer Geduld [...]. (p.104)

Romão: Quem *espera*, está vivendo. (p.83)

Wer hofft*, lebt.* (p.114)

Yao Tsing-Lao: *Esperar* é um à-toa muito ativo. (p.109)

Warten *ist ein höchst tätiges Nichtstun.* (p.148)

Ruysconcellos: Entrado ao trem da *paciência* [...]. (p.116)

Da er sich dem Zwang der Geduld *überlassen hatte.* (p.158)

Tio Bola: Tio Bola [...] dando visíveis sinais de *paciência*. (p.119)

Onkel Bola hatte [...] *sich* geduldig *gefügt.* (p.161)

Doutor Mimoso: Ordem, por fora; *paciência* por dentro. (p.177)

Außer Ordnung; innen Geduld. (p.238)

No cotejo desses excertos, verifica-se que a recorrência do tema, conforme se esperava, é observada também na tradução, em que o lexema *Geduld* também se repete, com algumas pequenas variações, como aquela em "Presepe", em que o substantivo "paciência" é substituído pelo adjetivo *geduldig*.

Interessa-nos, de todo modo, refletir sobre esse enunciado no texto-fonte; nele, "dar sinais de paciência" reconfigura inusitadamente uma expressão da língua, invertendo-a (da impaciência à paciência), levando-nos com isso a questionar a maneira de estar no e ver o mundo: entende-se como alguém pode dar sinais de *im*paciência, consultando insistentemente o relógio, movimentando-se de um lado para o outro, olhando na direção de uma porta repetidas vezes; mas quais seriam, na semiose do mundo natural, os sinais efetivos, concretos, da paciência? E quem é capaz de notá-los ou se preocupa com eles? No texto-alvo, *Onkel* Bola aquiesceu, conformando-se, mas o enunciado-alvo não diz que ele tenha dado qualquer sinal *visível* de paciência; apenas que ele foi paciente.

O enunciado-fonte, nesse passo da narrativa, cria um curioso efeito relacionado ao modo como os acontecimentos são vistos, ao regime de focalização. O léxico, nessa passagem, é comum, não se registram neologismos ou regionalismos, por exemplo; a estrutura da frase é convencional e estável; o verbo está devidamente conjugado; o surpreendente, a nosso ver, está relacionado, com efeito, à instância textual, à estratégia narrativa.

Na passagem em questão, mescla-se de forma inusitada, no mesmo enunciado, aquela visão que contempla as ações de fora, naquilo que elas têm de visível, à visão onisciente daquele tipo de focalização que tem pleno acesso aos pensamentos da personagem e faculta ao narrador as ideias, as reflexões e os sentimentos da personagem, como os três exemplos já arrolados. Que esses modos se alternem e se complementem na narrativa, não é de surpreender; o que causa estranhamento é a forma como esses dois modos ocorrem, nesse enunciado do texto-alvo: eles estão imbricados, co-ocorrem ou concorrem entre si. No primeiro deles se encaixaria algo como: "Fulano dava sinais visíveis de impaciência"; no segundo, "Fulano

esperou, resignado, pacientemente", ou ainda a solução encontrada pelo tradutor para recuperar o segmento no texto-alvo.

No texto-fonte, o narrador relata, como se o tivesse visto, algo a que ele teria acesso pela onisciência narrativa, mas que a rigor não poderia ver, ou seja, os tais sinais de paciência, propondo ao leitor um enigma: como seria possível ver algo invisível – uma espécie de *koan zen*, como a conhecida (anedótica, já) pergunta sobre qual seria o som de palmas produzidas por uma só mão. Na tradução, desaparece esse efeito; a concorrência é vencida pelo modo da onisciência. Note-se que o estado de espírito da personagem e a virtude que ele denota são mais ou menos os mesmos nos dois casos, mas a paciência que é também visível se aproxima mais do "à-toa muito ativo" de Yao-Tsing Lao.

Observe-se também o contraste entre os enunciados relativos a João Porém; no texto-fonte, temos uma construção nominal; no texto-alvo, a oração está completa, trazendo o verbo *hängen* (que tem o sentido de "pender, estar pendurado", e aqui parece ganhar o de "deixar-se estar") conjugado no passado, para recobrir o sentido de "aficado".[17]

Ruysconcellos, no texto-fonte, encontra-se "entrado ao trem da paciência", enunciado que faz eco ao parágrafo inicial: "viajava o protagonista, de trem, para Sete-Lagoas" (Rosa, 1976, p.115). No texto-alvo, isso não ocorre, já que a metáfora desaparece para dar lugar a *Zwang*, que equivale a "impulso"; aqui, mais uma vez, pode-se notar a substituição de uma frase nominal, fundada no particípio de "entrar", por uma oração que se apresenta completa em sua estrutura, com verbo conjugado.

Em "*Reminiszenz*", substitui-se "esperar" por *hoffen*; diferentemente do *warten*, que tem o sentido de "aguardar", empregado

17 "Aficado" ocorre com frequência nas cantigas medievais, nas quais tem sentido de "com afinco", mas também "atormentado", "angustiado", "apertado". Modernamente encontram-se exemplos, sobretudo no jargão jurídico-burocrático, com o sentido de "afixado". N'*O Léxico de Guimarães Rosa* (Martins, 2001), não consta.

em "*Orientierung*", *hoffen* remete a "esperança" (*Hoffnung*). Assim, Romão, mais que esperar, tem esperança; altera-se um pouco a paixão em jogo aí, pois esperança e paciência, embora se sobreponham em alguns aspectos, são virtudes distintas.

Novis (1989), nesse capítulo de seu estudo, analisa ainda o tema da viagem; Sarafim, em "Vida ensinada", viaja com a boiada e, no final da narrativa, chega a um lugar em que se encontra acampado um grupo de ciganos. O último parágrafo inicia-se com: "*Ali lá* chegavam – davam com cavalos e barracas, de uns ciganos – de encontrôo" (Rosa, 1976, p.188 – grifo nosso). A seguir, vem "Zingaresca". A autora relaciona o segmento "Ali lá" ao chamado "Lilalilá" – "três sílabas de oboé e uma de rouxinol" (ibidem, p.106) – dirigido a uma das ciganas de "O outro ou o outro", indicando assim mais um ponto de contato entre as narrativas. Vejamos agora o parágrafo final de "*Unterrichtetes Leben*": "*Und sie kamen dort an – und stießen auf Pferde und Zelte etlicher Zigeuner – ein unvermutetes Treffen*" (Rosa, 1994a, p.252). Como se pode notar, na dimensão figurativa, a cena é a mesma: a chegada, ciganos, cavalos e barracas, o encontro, mas falta o indício, a pista sonora que aponta indiretamente para o outro conto. E "encontrôo" passa a *Treffen*, "encontro", antecedido do artigo indeterminado e qualificado pelo adjetivo *unvermutet*, indicando um encontro acidental, imprevisto, inesperado. Essa última ocorrência pode ser tomada como um exemplo da tendência a explicitar uma ideia apenas sugerida pelo texto-fonte, ou melhor, a partir de uma leitura que este suscitou, que não estava necessariamente prevista nele. A repetição da última vogal nesse vocábulo do texto-fonte, ao que parece, levou à necessidade de especificar de alguma forma o encontro no texto-alvo, mas nada naquele indica que tal especificidade é necessariamente ou apenas da ordem do incidental; entretanto, com base no enunciado que se consolida no texto-alvo, o sentido se fecha nesse viés.

Novis (1989, p.52) assinala que a viagem é um tema fundamental em toda a coletânea. A respeito dessa questão, poderíamos dizer que uma das impressões deixadas pela leitura é de que se trata mesmo, no conjunto do livro, de uma grande viagem – como anun-

cia o título da primeira narrativa, "Antiperipléia" – uma viagem que passa por muitos lugares, cruzando o caminho de várias pessoas, ao longo da qual diversas histórias são relatadas, por aqueles que as viveram, testemunharam ou ouviram contar. Contribui para esse efeito o fato de que é recorrente, por exemplo, a coincidência entre o espaço da narração e o da diegese, o "aqui" da enunciação se insinuando no enunciado; porém, dado que os lugares são sempre diferentes, o efeito final da somatória de tantos "aqui" é realmente o de deslocamento. Da mesma forma, quando o enunciado narrativo, pela embreagem, é veiculado na primeira pessoa do discurso, esse "eu" é, a cada vez, distinto, como também aqueles que narram empregando a terceira podem por vezes ser identificados, e não são coincidentes.

Assim, se há uma constante, é esta, e é por demais óbvia, em se tratando de uma obra narrativa: alguém conta uma história, mas esse alguém varia a cada nova história; essa variação é outro dos fatores que dificultam ler a obra como um romance. Todavia, em um momento qualquer, essas histórias parecem ter sido reunidas, algumas reproduzidas da forma "exata" em que foram relatadas, outras recontadas, como se por trás de tudo estivesse um compilador que as organiza, ordenando-as, apondo-lhes um título, pondo as "fábula[s] em ata" (Rosa, 1976, p.40), dando a palavra a cada um dos narradores, incluindo aqui e ali epígrafes, inventando "hipógrafes" – em "Vida ensinada", a propósito do tema "viagem", a hipógrafe é composta de uma "copla viajadora" a que se segue uma resposta – e prefácios, seus próprios escritos.[18]

Outro indício da atividade desse compilador que reúne os vários relatos poderia ser, por exemplo, a presença do travessão na fala do narrador que abre a narrativa em "Antiperipléia", a primeira do

18 Certas obras parecem propor à teoria desafios que a levam a questionar suas próprias bases, os conceitos que a sustentam. Um dos problemas propostos por *Tutaméia* seria exatamente o estatuto dos prefácios e sua "autoria", ou o da enunciação que ali tem lugar, uma vez que é difícil determinar se têm caráter ficcional ou não.

volume: "– E o senhor quer me levar, distante, às cidades?" (ibidem, p.13). Se o narrador nesse conto é o guia de cegos, precede-o, na ordem da enunciação narrativa, de maneira sutil, aquele que a ele concede a palavra, com a abertura do travessão. Sublinhemos que esse ouvinte, a quem o guia de cegos relata as circunstâncias da morte do patrão e a quem se refere como "Seô Desconhecido", vem da cidade e é, conforme se depreende de suas prerrogativas, pessoa de respeito e autoridade. Difícil, por exemplo, imaginarmos que poderia ser Ladislau.

Retomemos aqui a argumentação de Novis (1989) acerca do "romance *Tutaméia*". A autora supõe que "Ladislau, narrador oculto de 'O outro ou o outro', seja também o narrador de muitas outras estórias, se não de todas" (ibidem, p.117), afirmando ser possível que as histórias da obra sejam as histórias vistas, ouvidas ou vividas por essa personagem, sua trajetória no mundo. Entretanto, se tomamos o conceito de "narrador", no sentido em que é empregado nos estudos da narrativa, não há possibilidade de compreender como Ladislau poderia ser o narrador de *todas* as histórias, pois há também aquelas em primeira pessoa, narradas por um narrador autodiegético que não é Ladislau; "– Uai, eu" ou "Tapiiraiauara", por exemplo, o primeiro tendo como narrador Jimirulino, e o segundo, uma personagem não nomeada, mas que se diferencia de tudo aquilo que se sabe sobre Ladislau, pois vem da cidade, onde, aliás, também parece ser pessoa influente.

Se a rigor é problemático supor que Ladislau é o narrador de todas as narrativas, este tampouco parece apto a ocupar a posição de ouvinte dos relatos em certos casos. Ou seja, Ladislau preenche os requisitos daquele narrador anônimo e daquele ouvinte não identificado em alguns dos contos, mas não em todos. Ladislau, segundo entendemos, é apenas um aspecto da questão, e reduzir todo o *Tutaméia* a ele seria perder a oportunidade de refletir acerca de muitos outros aspectos, tão relevantes quanto esse.

Outro ponto problemático, em nossa opinião, seria o dos prefácios. Estes certamente não poderiam ser atribuídos a Ladislau, mas tampouco são, no conjunto, compostos à maneira do prefácio

convencional, que leva a assinatura do escritor propriamente dito, pois ultrapassam os limites do gênero; são também, mas não só, ficção, misturando-se material (na diagramação) e linguisticamente às narrativas. Indicam que ali também há uma voz outra a converter a língua em discurso. Mas, se não se trata do autor, pessoa real, e nem de um narrador puro e simples, como nas narrativas propriamente ditas, como deveria ser referido? A teoria, até onde sabemos, não prevê como categoria enunciativa esta, a do "prefaciador", mas talvez fosse este um caso a se pensar, pelo menos em se tratando de *Tutaméia*. Parece-nos que emana do conjunto das narrativas, pairando acima da obra, e independentemente de ser este ou aquele o narrador, uma entidade de certo modo onipresente, o que teria levado Novis a pensar num romance e a postular a existência de um narrador apenas, mas, para nós, a questão poderia ser focalizada com mais clareza se, ao invés de pensarmos em categorias narrativas propriamente ditas, dirigíssemos nossa atenção aos aspectos enunciativos que estão em jogo.

Além das narrativas em si, e a par dos prefácios, há outras formas de dizer que se conjugam na obra, como os índices e as epígrafes, por exemplo. Transcrevemos a seguir aquelas que encabeçam os índices de leitura e de releitura no texto-fonte e no texto-alvo, indicando-as com numerais romanos.

A primeira (I) é: "Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra" (Rosa, 1976, p.V). A do índice de releitura (II), na primeira edição (Rosa, 1967b, p.193), é: "Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem".[19]

Compare-se às epígrafes da edição alemã (III): "*Jedes irgend wichtige Buch soll man sogleich zweimal lesen, . . . weil man die Sachen das zweite Mal in ihrem Zusammenhange besser begreift und den*

19 Recorde-se que a quarta edição, com a qual trabalhamos, não apresenta o índice de releitura – o que é surpreendente e lamentável, pois sua relevância no contexto da obra é inegável.

Anfang erst recht versteht, wenn man das Ende kennt" (Rosa, 1994a, p.7). No índice de releitura (IV), "*Inhaltverzeichnis zum Wiederlesen*", repete-se o início, "*Jedes irgend wichtige Buch soll man sogleich zweimal lesen, . . .*", segmento ao qual se articula o seguinte: "*weil man zu jeder Stelle das zweite Mal eine andere Stimmung und Laune mitbringt, als beim ersten, . . . und es ist, wie wenn man einen Gegenstand in anderer Beleuchtung sieht*" (ibidem, p. 273).

Novis (1989, p.52) comenta que a importância do tema da paciência nos contos, já discutido aqui, é ainda maior "por estar acentuado nas duas epígrafes"; entretanto, se isso está explícito em I, nota-se que, em III, no índice de leitura do texto-alvo, não ocorre o lexema referente à virtude da paciência, e no índice de releitura do texto-fonte (II) tampouco encontramos menção direta a ele. Coincidente em I e III é a referência a uma segunda leitura. Mas em III destaca-se a questão da articulação ou dependência das coisas (*Zusammenhang*), como também a do ato de entender ou conceber, colocando-se em relevo o "captar melhor" (*begreifen; Begriff*: conceito). Para "certeza", não existe nenhum correspondente em III. Começo (*Anfang*) e fim (*Ende*) são outros elementos que não se encontram explicitados em I, mas que em III vêm relacionados: se se sabe (*kennen*) o fim, entende-se (*verstehen*) melhor o início; "entender", por sua vez, também se encontra em I.

A "luz" sob a qual se entende "muita coisa, ou tudo", em I, não aparece em III, mas sim em IV (*Beleuchtung*: iluminação). As ideias de "construção", "emendado", "conjunto", enfatizadas em II, encontram eco apenas em III, na palavra *Zusammenhang* (ligação ou dependência), mas não em IV, como se poderia esperar. Um elemento correspondente a "necessário", de II, na verdade poderia ser localizado indiretamente tanto em III quanto em IV, no verbo modal *sollen* (dever): deveríamos ler todo livro importante duas vezes. Aqui, ressalta-se o qualificador *wichtig* (importante), que, para o leitor do texto-alvo, talvez possa soar um tanto pretensioso e até mesmo arrogante, uma vez referido ao próprio livro que emprega tal citação como epígrafe, justamente no índice que sugere a releitura da obra.

Destaquem-se ainda em IV os lexemas *Stimmung* e *Laune*. Ambos estão associados a "humor", podendo ser entendidos como "estado de espírito" ou "disposição", embora o primeiro remeta mais frequentemente a uma situação ou atmosfera, positiva ou negativa, enquanto o segundo ocorre diretamente associado ao sujeito em si, acompanhado de qualificativos correspondentes a "bom" ou mau", para descrever o humor individual propriamente dito. Ocorre-nos que aqui se coloca em destaque a importância de que se reveste a leitura, o sujeito leitor, na construção do sentido, ao passo que II enfatiza o texto em si mesmo, sua articulação, seu encadeamento – muito embora a sugestão da releitura também esteja presente, pelo menos na primeira edição do original.

Em vista da diferença considerável entre as epígrafes no texto-alvo e no texto-fonte, fomos levados a buscar na obra de Schopenhauer, em seu idioma original, as passagens utilizadas pela tradução.

Na apresentação da primeira edição ("*Vorrede zur ersten Auflage*") da obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*), lê-se: "Por isso a primeira leitura exige, como dito, paciência, haurível da confiança de que na segunda leitura muito, ou tudo, será visto sob uma luz inteiramente nova" (Schopenhauer, 2005a, p.20)[20], e, algumas linhas abaixo, "A construção orgânica, não encadeada, do todo tornou necessário em alguns momentos tratar duas vezes do mesmo tema" (ibidem).[21]

Ou seja: I e II correspondem, sem sombra de dúvida, a esse trecho (desmembrado pelo autor mineiro, no texto-fonte) da conhecida obra do filósofo. Mais uma confirmação de que a tradução empregou fonte distinta da utilizada pelo texto-fonte encontra-se em outra obra do filósofo, *Parerga und Paralipomena*, no capítulo "Über Lesen und Bücher", parágrafo 296a:

20 Na edição alemã: "*Darum also erfordert die erste Lektüre, wie gesagt, Geduld, aus der Zuversicht geschöpft, bei der zweiten Vieles, oder Alles, in ganz anderem Lichte erblicken zu werden*" (Schopenhauer, 1911, p.XXI).

21 "*Schon der organische, nicht kettenartige Bau des Ganzen machte es nöthig, bisweilen dieselbe Stelle zwei Mal zu berühren*" (ibidem).

> Repetitio est mater studiorum [A repetição é a mãe do estudo]. Cada livro importante deve ser lido, de imediato, duas vezes, em parte porque as coisas são melhor compreendidas na segunda vez, em seu contexto, e o início é entendido corretamente quando se conhece o final; em parte porque, na segunda vez, cada passagem é acompanhada com outra disposição e com outro humor, diferentes dos da primeira, de modo que a impressão se altera, como quando um objeto é observado sob uma luz diversa. (Schopenhauer, 2005b, p.136)[22]

em que se reconhece claramente a origem das epígrafes da edição alemã de *Tutaméia*, indicadas como III e IV. Ou seja, o texto-fonte traz como epígrafe um fragmento de uma determinada obra, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, enquanto o texto-alvo recorre a outra, *Parerga und Paralipomena*. Limitemo-nos a constatar que, qualquer que tenha sido a razão que determinou essa ocorrência, tenha sido ela intencional ou não, de todo modo, a cumprirem a função precípua da epígrafe, os trechos no texto-fonte e no texto-alvo devem motivar leituras bem diferentes da obra.

Voltemos às narrativas, retomando a leitura de "Zingaresca" por Novis (1989). A autora aponta a sequência lógico-temporal que a liga a "Vida ensinada", afirmando que tal ligação propõe a questão da sequência dos outros contos e do plano geral da obra, e supõe que, a partir daí, se pode pensar nas histórias como partes "emendadas" de uma história maior, lembrando a epígrafe do índice de releitura (que transcrevemos, indicando-a como II) (ibidem, p.56). Nota ainda a presença, no último conto da obra, "Zingaresca", das personagens do anão guia de cego e seu patrão, centrais na primeira

---

22 Na edição alemã: "Repetitio est mater studiorum. *Jedes irgend wichtige Buch soll man sogleich zwei Mal lesen, theils weil man die Sachen das zweite Mal in ihrem Zusammenhange besser begreift und den Anfang erst recht versteht, wenn man das Ende kennt; theils weil man zu jeder Stelle das zweite Mal eine andere Stimmung und Laune mitbringt, als beim ersten, wodurch der Eindruck verschieden ausfällt und es ist, wie wenn man einen Gegenstand in anderer Beleuchtung sieht*" (Schopenhauer, 1913, p.619).

narrativa do livro, "Antiperipléia".[23] Afirma, acerca dessa recorrência, que estes não apresentam nenhuma relação, no plano da trama, com Ladislau e as histórias de ciganos (ibidem). Temendo dizer o óbvio, mas optando por fazê-lo, notemos que, se a relação entre eles não existe no plano da trama, só resta reconhecer que ela se dá no do discurso; vale dizer, no plano da enunciação. Com isso, queremos enfatizar que essa dimensão parece ser, em última instância, aquela em que se torna mais fácil reconhecer a unidade da coletânea; aquela em que, portanto, nos parece concentrar-se sua força; por consequência, a que mais desafios propõe à tradução.

Das pistas que remetem à relação entre as narrativas, Novis (1989) destaca também a entrada de Serafim em cena, no último conto, ressaltando que, neste segmento, o demonstrativo aponta para as outras narrativas: "Serafim, *aquele*, só certo figurava, em par com as chefias e destinos" (Rosa, 1976, p.189 – grifo nosso). No texto-alvo, o demonstrativo desaparece: "*Serafim verhielt sich angepaßt, in Übereinstimmung mit Befehl und Bestimmung*" (Rosa, 1994a, p.254). Com a tradução, reduz-se também a gama de sentidos do vocábulo que encerra o segmento, uma vez que *Bestimmung* nos parece mais próximo do campo lexical da ordem, da diretiva, que do de "destino" ou *Schicksal*, embora também não exclua totalmente esse último. De qualquer forma, a escolha aqui pode ter sido determinada também pela intenção de destacar a dimensão sonora, para fazer eco à última sílaba de *Übereinstimmung* e à primeira de *Befehl* – vocábulo este que também remete a "ordem", vinda de outrem. De modo geral, graças ao verbo *verhalten* e também a *angepaßt*, que poderíamos entender como "adaptado" ou "acomodado", o Serafim do texto-alvo acaba por parecer mais submisso à autoridade de Seo Lau que o do texto-fonte, em que ele, "figurando certo", está "em par com" as chefias e os destinos, ou seja, em harmonia, em consonância. É quase um outro Serafim; uma leitura da tonalidade

23 O guia, em "Zingaresca", refere-se aos fatos narrados em "Antiperipléia": "*Pois dizem que matei um homem, precipitado...*" (Rosa, 1976, p.190 – grifo do autor).

passional inscrita nesse enunciado geraria, muito provavelmente, conclusões distintas daquela que se aplicasse ao texto-fonte.

Novis (1989) relaciona ainda o conto a "Intruge-se", lembrando de ambos o parágrafo inicial: deste, "Ladislau trazia dos gerais do Saririnhém a boiada, vindo por uma região de gente escura e muitos brejos, *por enquanto*" (Rosa, 1976, p.70 – grifo nosso); daquele, "Sobrando *por enquanto* sossego no sítio do novo dono Zepaz [...]" (ibidem, p.189, grifo nosso). Essa relação desaparece na tradução, pois os trechos são respectivamente: "*Ladislau brachte von den Gerais von Saririnhém die Viehherde zurück und trieb sie* jetzt *durch eine Gegend mit dunkelhäutige Menschen und viel Sumpfweide*" (Rosa, 1994a, p.97 – grifo nosso); "Noch *herrschte ein Rest Ruhe auf dem Hof des neuen Besitzer Zepaz* [...]" (ibidem, p.253 – grifo nosso). O primeiro "por enquanto" é substituído por *jetzt*, "agora", e o segundo, por *noch*, "ainda". Além disso, note-se que, no primeiro caso, ocorre uma aproximação ou coincidência entre o momento do acontecimento e o da enunciação que não está prevista no texto-fonte, o qual apresenta um relato no passado; entretanto, a coincidência entre o espaço da ação (ou de parte dela, já que o conto relata uma viagem) e o da enunciação presente no original se mantém: "Até *aqui*, no Muricizal, quando a tarde se pardeava [...]" (Rosa, 1976, p.72 – grifo nosso) se transforma em: "*Bis* hierher*, zum Muricizal, als der Abend dunkelte*" (Rosa, 1994a, p.100 – grifo nosso). Todavia, ocorre com a tradução uma alteração semântica que merece ser mencionada, na medida em que envolve uma questão indiretamente ligada à da tradução cultural, ou a um conhecimento da realidade, do mundo natural a que a narrativa se reporta, sobre a tarefa do vaqueiro: num percurso que, em geral, é único, as boiadas normalmente são conduzidas de um ponto a outro, para serem então transportadas para mais longe por via férrea, comercializadas, abatidas; enfim, elas vão, mas não retornam.[24] O trecho citado do texto-fonte, porém, apresenta Ladislau trazendo a boiada de volta (zurück*bringen*).

24 Remetemos o leitor ao conto "Seqüência", de *Primeiras estórias*, em que se relata o retorno de uma vaca a seu lugar de origem.

Novis (1989), a seguir, dedica sua atenção a "Curtamão", enfatizando seu caráter metalinguístico. Mas como o que nos interessa neste momento é a relação entre as histórias, focalizemos apenas esse aspecto, que a autora sublinha a começar pelo fato de que a casa que o protagonista constrói é referida, a certa altura, como "casa-grande" (Rosa, 1976, p.37), casa do senhor, lugar do sagrado; lembra ainda a "ocupação peralta" de Prebixim, associando-a a "faraó", pelo egípcio *per-a'a*, que quer dizer exatamente "casa-grande", através do grego *pharaón* (Novis, 1989, p.32).

Em "*Stellmaß*", título de "Curtamão" em alemão, o que se tem em substituição a "casa-grande" é: *Herrenhaus* (Rosa, 1994a, p.53), ou seja, "casa do senhor", termo a partir do qual o leitor poderia eventualmente recuperar a relação com o sagrado, mas a "ocupação peralta" de Prebixim (Rosa, 1976, p.107) perde com a tradução o halo do sagrado, pois se torna no texto-alvo *Müßiggang* (Rosa, 1994a, p.146), remetendo afinal a "preguiça", "passividade", "comodismo", "apatia", "inação". Assim, tendo desaparecido o "peralta" daquele conto, fica ainda mais difícil para o leitor do texto-alvo estabelecer uma relação entre a *Herrenhaus* de "Curtamão" e os ciganos, relação que, diga-se de passagem, para o leitor comum do texto-alvo já não seria muito provável de ocorrer.

Outro aspecto relevante apontado por Novis (1989), que remeteria à coletânea em sua totalidade e, mais ainda, ao próprio ser da linguagem, é a recorrência de segmentos que sinalizam o silenciamento, a impossibilidade do dizer: "e o que não digo"; "E o que não digo, meço palavra" (Rosa; 1976, p.35); "Saiba eu o que não digo [...]" (ibidem, p.36); " [...] e o que não dito" (ibidem, p. 37), sendo este o enunciado que encerra a narrativa. Ocorrem também no texto-alvo: "*auch das, was ich nicht sage*"; "*Und was ich nicht sage, ich wäge meine Worte ab*" (Rosa, 1994a, p.51); "*Ich musste wissen, was ich nicht sage* [...]" (ibidem, p.52); "*der nicht genannt ist*" (ibidem, p.54). A autora associa tais ocorrências à atividade do escritor-construtor, ofício sagrado, "que não pode ser totalmente desvelado" (Novis, 1989, p.65), o que proporia ao leitor a releitura dos contos, "agora releitura dos vazios, leitura nas entrelinhas, nos

interstícios da linguagem". Enfim, em "Curtamão", ao falar sobre o não dizer, o narrador chama a atenção para a existência do silêncio e do vazio, remetendo àquela que nos parece a principal característica do enunciado narrativo na obra. Assinalemos que segmentos similares ocorrem também, entre outros, em "Se eu seria personagem": "o que, acho, ainda não foi dito" e "Fique o escrito por não dito" (Rosa, 1976, p.139, 141).

Se "Curtamão" se refere à construção da obra de arte, devendo a casa ser lida como metáfora da obra, o construtor como o artífice da palavra, há em *Tutaméia* uma narrativa, de que Novis se ocupa a seguir, a qual poderia bem ser tomada como alegoria para a questão da tradução. Trata-se de "Orientação". Por sua importância para nossa discussão, tratamos dela e de "Ripuária", que, embora em menor grau, também nos parece associar-se a essa temática, em outra seção.

Além dessas, Novis (1989) discorre sobre "– Uai, eu?", "Mechéu", "Palhaço da boca verde" e "Retrato de cavalo". Entretanto, na medida em que essas narrativas não constituem conjunto tão coeso e autorreferente quanto as do grupo dos ciganos e Ladislau, por exemplo, e a análise centra-se em cada um dos contos de forma mais autônoma, passaremos por elas mais rapidamente. Acerca da primeira narrativa, retenhamos por enquanto a afirmação de que seria um conto-síntese, que condensa as outras histórias (ibidem, p.81) que tratam mais diretamente do tema da aprendizagem, as quais incluiriam ainda "Hiato", "No prosseguir" e "Rebimba, o bom", além de "O outro ou o outro"; como também "Orientação", "Desenredo", "Reminisção" e "Ripuária", nestas últimas ocorrendo a aprendizagem a partir do amor homem-mulher. A relação aprendiz-mestre torna-se então o foco da análise de Novis.

Da leitura de "Mechéu",[25] também uma narrativa sobre o tema do aprendizado, segundo Novis, registre-se a oposição identificada

---

25 Relata Gutemberg da Mota e Silva (1983, p.4) que Guimarães Rosa enviara, em 1949, quando exercia funções diplomáticas em Paris, uma carta a seu amigo e colega de faculdade, Pedro Moreira Barbosa, seguida de um questionário com doze perguntas acerca da pessoa de um morador da fazenda desse

pela autora entre a personagem-título – "De si mesmo, nada nanja duvidava" (Rosa, 1976, p.90) e "exigia para si o bom respeito das coisas" (ibidem, p.88) – e outras da obra, como Ladislau: "Sabia que nada sabia de si" (ibidem, p.73) ou Yao Tsing-Lao:[26] "Para si exigia apenas, após o almoço, uma hora de repouso, no quarto" (ibidem, p.108). No texto-alvo, os trechos respectivamente são: "*Über sich selbst gestattete er keinen Deut Zweifel*" (Rosa, 1994a, p.123); "*Er forderte für sich die gerechte Achtung der Dinge*" (ibidem, p.121); "*Er wußte, daß er über sich nichts wußte*" (ibidem, p.101); "*Für sich selbst forderte er nach dem Mittagessen nur eine Ruhestunde in seiner Kammer.*" (ibidem, p.147); tal oposição pode ser, em teoria, notada também pelo leitor da tradução.

"– Uai, eu?", de acordo com Novis (1989), sintetizaria o tema da aprendizagem. Contudo, há um aspecto que nos parece fulcral na leitura de "– Uai, eu?", relacionado a um efeito de sentido decorrente da construção da narrativa, narrada em primeira pessoa, que parece não ter sido levado em conta pela autora. Jimirulino, o narrador, a nosso ver, é vítima de um estratagema refinado levado a termo pelo patrão, do qual ele, mesmo depois de tempos, *parece* ainda não ter se dado conta, mas cujas pistas o leitor da narrativa pode seguir no seu relato, o que nos leva a pensar que é possível que ele, ao relatar, já tenha consciência do que ocorreu. A relação mestre-aprendiz, nesse caso, parece ter menor relevância, ou se desenhar, na verdade, de forma bem perversa. Jimirulino aprende

---

amigo, um agregado de nome Hermenegildo, o "grande Mechéu": perguntas sobre peculiaridades como o formato da cabeça e das orelhas, o tipo de chapéu preferido, uso ou não de roupas usadas por outras pessoas, modo de se relacionar com os cachorros, preferências alimentares, de que se ria ou com que se zangava etc. Enfim, com base nas respostas das pessoas da fazenda – e em muitos casos empregando-as *ipsis litteris* –, o autor constrói a caracterização da personagem, mantendo inclusive seu nome e apelido. As perguntas do escritor e as respostas estão transcritas no artigo de Silva, fornecendo um interessante flagrante do processo de criação do escritor mineiro, em suas relações com a realidade e com o discurso do outro.

26 Maria Célia Leonel (comunicação pessoal) nota que o nome Yao Tsing-Lao remete também a Ladislau.

com seu erro, ensinado pela vida, não exatamente pelo "mestre"; este seria, na verdade, praticamente um antimestre.

O que Novis entende como sendo um "modelo didático" de construção da narrativa parece-nos, na verdade, encobrir questões mais sutis. A repetida referência de Jimirulino ao patrão como inteligente, bom e justo, mas sobretudo inteligente, de tão insistente, começa a provocar desconfiança no leitor. "A narração obedece pois a um critério de ordem e clareza com o objetivo didático de transmitir e garantir a apreensão do que se quer transmitir, o que explica as numerosas repetições das comparações", argumenta Novis (1989, p.78). Na verdade, essa intencionalidade "didática" não se coaduna com as expectativas de leitura que o contato com a obra rosiana acaba por propiciar; diríamos até que vai contra tais expectativas. Preferimos entender esses sinais como pontos de entrada para uma leitura que inverte o sentido do enunciado.

O "erro" de Jimirulino, que, nas palavras do protagonista-narrador, foi "querer aprender demais depressa" (Rosa, 1976, p.179), Novis (1989) entende ter redundado no assassinato dos inimigos do Doutor Mimoso; segundo entendemos, porém, seu grande erro foi ter caído na rede que lhe armou o patrão, que o manipulou, de modo refinado e muito astucioso, até que Jimirulino matou os inimigos do Doutor Mimoso, precavendo-se este para não ser apontado como mandante do crime mais tarde e cabendo, assim, toda a responsabilidade do ato criminoso ao empregado. O primeiro parágrafo traz uma pista importante para que se leia a narrativa sob a chave da sutileza: "De como aqui me vi, *sutil* assim, por tantas cargas d'água" (Rosa, 1976, p.177, grifo nosso). A ironia, a nosso ver, é construída – e pode ser detectada – graças ao dispositivo da focalização.

Senão, vejamos: Jimirulino, inocente, crê na bondade, na justeza e na inteligência do patrão; como narrador, tece assim seu relato, fazendo com que o leitor, mesmo o mais avisado, possa acreditar nisso também: o Doutor Mimoso seria uma pessoa do bem. Entretanto, analisando a narrativa quanto ao percurso do sujeito-protagonista e do ponto de vista dos papéis actanciais, deste em relação ao outro

actante, o Doutor Mimoso, destaca-se a estratégia de manipulação insidiosa. Nos segmentos em que o doutor aparece "instruindo" seu empregado, destacam-se gestos dissimulados, olhares oblíquos, sua inteligência: "Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino", "a conversa manuscrita", estudada; "Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado. Atilado todo em sagacidades [...]" (ibidem), o Doutor Mimoso, calculista, não dá ponto sem nó e, como a pulga, mesmo no escuro, sabe exatamente aonde quer chegar.

Fala o narrador: "Eu escutava e espiava só as sutilezas, nos estilos da conversação. Aquelas montanhas de idéias e o capim debaixo das vacas" (ibidem, p.178): novamente a sutileza, a conversa estudada, algo que se insinua, nas ideias, por debaixo da forma, das aparências. Assim, em se tratando de uma narrativa em primeira pessoa, na qual o próprio narrador aparentemente não sabe da verdade, não conhece a verdadeira intenção do patrão, a enunciação narrativa se articula de modo a facultar ao leitor ultrapassar o conhecimento (a quantidade ou o tipo de informação) do narrador; o que significa entrever as verdadeiras intenções do Doutor Mimoso. Para isso, entretanto, ele precisa desconfiar do relato de Jimirulino, como este deveria ter desconfiado das "raposartes..." (ibidem) do patrão ao dizer-lhe como que descuidadamente, "tendo meigos cuidados com o cavalo": "*Deixa. Um dia eles* [os inimigos] *pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam...*" (ibidem, p.179 – grifo do autor). Esse parágrafo se fecha com uma exclamação significativa: "Que inteligência!" (ibidem).

Ocorre que Jimirulino crê, de fato, além de na inteligência, na bondade e no senso de justiça do patrão, quando se deixa manipular e os fatos ocorrem; ou seja, no tempo do ocorrido, ele o via mesmo positivamente, e assim, por vezes, o qualifica ao longo do relato. Entretanto, na cadeia, com "folga, de pensar, estes lazeres, o gosto de segunda metade" (ibidem), reflete acerca do ocorrido e afirma: "Acho que achei o erro, que tive: de querer aprender demais depressa, no sofreguido" (ibidem). Na ânsia de aprender, errou por ter confiado e se deixado enredar; sua posição, que é outra no momento

do relato, já no primeiro parágrafo se anuncia: "No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeitio da vida" (ibidem, p.177).

Ele aprendeu, com efeito, pois a diferença entre o saber no momento do ocorrido e aquele outro, ampliado, no momento em que ele conta ao advogado o que aconteceu, é o que cria o espaço para que se possa formar a verdadeira imagem do Doutor Mimoso; levar em conta essa diferença permite, enfim, que seu relato possa ser lido a partir do viés da ironia. O dispositivo da focalização abriga a possibilidade de essa diferença se manifestar textualmente; o narrador é um só, mas a focalização oscila ao longo do relato, permitindo que os fatos sejam, em certas passagens, vistos a partir da ótica daquele Jimirulino já "escolado", já consciente da manipulação, da armadilha que lhe armou o doutor; mas não atentar para esse fato conduz a uma leitura disposta a confiar no Doutor Mimoso, tanto quanto Jimirulino uma vez confiou.

Considere-se ainda que a enunciação narrativa nesse conto, como nos demais de *Tutaméia*, fazendo-se também de buracos e vazios, cifra ainda mais a leitura, podendo dificultar que se diferenciem os dois níveis, as duas visadas: a daquele que, inocente, vítima de manipulação, cometeu o crime e a daquele que sobre ele reflete, reconhecendo como foi ingênuo; com isso, pode dificultar que se perceba qual o verdadeiro engano de Jimirulino e qual o verdadeiro caráter do doutor. Mas o título da narrativa, desde o primeiro momento, indicia que se coloca literalmente em questão a verdadeira autoria do crime. Doutor Mimoso é, se não o assassino, o mentor intelectual e mandante do assassinato de seus inimigos, mas continua livre, gozando de reputação intocada: intriga digna de um bem urdido romance policial.

No texto-alvo, "*Wieso ich*" (sem travessão; algo próximo a: "Como assim, eu?"), é possível que resulte efeito semelhante; "Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino, só se diga" (ibidem), por exemplo, se transforma em "*Kurz gesagt: eine Verbindung von kluger Berechnung mit schlauer Phantasie*" (Rosa, 1994a, p.238), em que se explicita também a esperteza, a capacidade de proceder calculadamente da personagem, ou ainda em *"Höchst*

erfahren in Scharfsinn und Spitzfindigkeiten [...] *fließend in lateinisch, verstehen Sie...*" (ibidem, p.239), correspondente ao segmento "Atilado todo em sagacidades e finuras [...] latim, o senhor sabe, aperfeiçoa..." (Rosa, 1976, p.177). Destaque-se, nesse último trecho, a referência ao latim, vale dizer, ao domínio da retórica, da manipulação pela palavra. Doutor Mimoso, a propósito, andava "desarmado, a não ser as antes idéias" (ibidem, p.178), e é com tais armas que ele logra eliminar os inimigos.

Retomemos mais um enunciado, já citado, que reforça a ideia de que o tema, além da aprendizagem ou a montante desta, abrange a mentira, a falsidade: "No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeitio da vida" (ibidem, p.177), a fim de compará-lo ao correspondente do texto-alvo: "*In der Täuschung ohne Enttäuschung: das praktische Erlernen des gestaltlosen Lebens*" (Rosa, 1994a, p.238). Na expressão "engano sem desengano", "sem" parece servir ao propósito de reforçar o engano, pois a negação ("sem") da negação (*des-*) teria afinal um valor afirmativo: "sem desengano" seria o mesmo que "com engano". "Desengano" remete-nos, por sua vez, ao barroco literário, ao soneto "Desenganos da vida humana metaforicamente", de Gregório de Matos, a uma visão de mundo marcada pela desilusão; de forma equivalente, *Täuschung* (falsificação, engano) e *Enttäuschung* (desapontamento, decepção, desilusão), e também a negação (*ohne:* sem) da privação (*ent-*), em que o primeiro elemento parece ser enfatizado. Jimirulino, com efeito, foi enganado pelo patrão, e já se deu conta disso.

A leitura de "Palhaço da boca verde" concentra-se nas temáticas do amor e do nome, passando também pela da imagem, do retrato, da representação. Destaca-se, todavia, a afirmação de que "o mais característico em *Tutaméia* são as citações entre os contos" (Novis, 1989, p.100), algumas das quais já temos discutido. Acrescenta a autora: "A citação em Guimarães Rosa nem sempre aproxima ideias concordantes. Às vezes, e esse é um dos aspectos mais interessantes do livro, as citações remetem a afirmações contraditórias" (ibidem, p.101); o que interessa é evocar de alguma maneira as relações, não só entre as narrativas em si, como partes da obra, mas

entre as pessoas/personagens, entre os seres humanos, diferentes, mas iguais na sua humanidade.

A análise de "Retrato de cavalo" retoma o tema do retrato, da representação, e também o do amor, indicando semelhanças e diferenças no desenvolvimento desses temas, em relação a outras narrativas que também os elegem. Reaparece na análise dessa narrativa a questão da "casa"; aqui, ela é a "vivenda em apalaço" de Seo Drães, a "fidalga casa", a "casa-grande" do faraó – a casa de Deus de "Curtamão" (ibidem, p.109-10). A análise temática dessas últimas narrativas levada a cabo por Novis desenvolve-se, porém, de modo mais geral, com base nos esquemas narrativos, sobretudo, o que não nos fornece muitos pontos de apoio em que assentar uma eventual comparação entre texto-fonte e texto-alvo, no que diz respeito aos enunciados.

Do último capítulo de seu trabalho, porém, emergem elementos sobre os quais ainda nos deteremos. O primeiro refere-se a "Arroio--das-Antas", em que se vê o seguinte enunciado: "Senhorizou--se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorrria, do*no*. *Nada*; senão que a queria e amava [...]" (Rosa, 1976, p.19 – grifo nosso); o que Novis (1989) aponta aqui, claro está, é a presença do "Nonada", remetendo a *Grande sertão: veredas*, referência a que o leitor do texto-alvo não tem acesso, conforme se verifica no trecho correspondente na língua-alvo: "*Spielte den Herrn; freimütige Augen, die Hand bereit zum Liebkosen – lächelte, herrschaftlich.* Nichts*; nur daß er sie wollte und liebte*" (Rosa, 1994a, p.30 – grifo nosso). Registre-se que seria inútil uma preocupação da tradução em reproduzir de algum modo a expressão, para enviar o leitor ao romance, pois neste a tradução de "Nonada" é: "*Hat* nichts *auf sich*" (Rosa, 1964, p.7).[27] *Nichts* é vocábulo comum no alemão, simples equivalente de "nada"; ademais, diluído em uma frase pela tradução do romance, não teria, parece-nos, a força necessária para remeter o leitor de *Tutaméia* em alemão ao romance traduzido da

27 A proposta de tradução do "nonada" por Erwin T. Rosenthal (apud Kutzenberger, 2005, p.86) merece registro: "*Garnix*".

mesma forma que o "no. Nada" de *Tutaméia* atraiu a atenção de Novis para o romance original.

Finalmente, destaque-se, na leitura de Novis (1989, p.117), o levantamento de expressões que aludem a "par", que a autora toma como indício de que o narrador de muitas histórias, se não de todas, seria o mesmo, Ladislau. São elas, na ordem em que foram citadas por Novis, seguidas imediatamente do trecho correspondente em alemão (todos os grifos são nossos):

> Entressorriram-se ele e Tio Dô, *um a par do outro*, ou o que um sábio entendendo de outro. (Rosa, 1976, p.107)/ *Er und Onkel Dô lächelten einander zu,* von gleich zu gleich*, oder was ein Weiser vom anderen hält.* (Rosa, 1994a, p.146)

> Assim são lembrados *em par* os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida. (Rosa, 1976, p.20)/ *So errinert man sich an die beiden* als Paar *– ihre gegenseitige Liebe – Drizilda und der junge Mann, eine Leidenschaft fürs ganze Leben.* (Rosa, 1994a, p.31)

> [...] ímpar *o par*, uma e outro, de extraordem. (Rosa, 1976, p.81)/ [...] *ungleich* das Paar *ohne Gleich, die eine wie der andere außerordentlich.* (Rosa, 1994a, p.111)

> *O par* – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada. (Rosa, 1976, p.109)/ Das Paar *– Gefährte-Gefährtin – Tilde auf dem I, Punkt auf dem A, das hatten sie gemeinsam und glichen einander wie eine Zuckerstange einer Treppe.* (Rosa, 1994a, p.149)

> Vindo a gente *a par*, nas ocasiões, ou eu atrás [...]. (Rosa, 1976, p.177)/*Bei solchen Gelegenheiten ritten wir* nebeneinander*, oder ich hinter ihm* [...]. (Rosa, 1994a, p.238-9)

> Serafim, aquele, só certo figurava, *em par* com as chefias e os destinos. (Rosa, 1976, p.189); "*Serafim verhielt sich angepaßt,* in Übereinstimmung *mit Befehl und Bestimmung.* (Rosa, 1994a, p.254)

A última referência vem do prefácio "Sobre a escova e a dúvida": "Um *a par* do outro, qüiproquamos [...]" (Rosa, 1976, p.164), que em alemão se torna: "Paar*weise wechselten wir uns* [...] *ab*" (Rosa, 1994a, p.222).

Do cotejo entre os trechos apresentados, com base na proposta de Novis (1989) e tendo em vista os enunciados do texto-alvo, o que se constata é que na tradução o lexema *paar* se repete em quatro das sete ocorrências, sobretudo naquelas em que se trata efetivamente de um casal, com exceção da do prefácio, que se refere a companheiros de cavalgada e na qual, diga-se, o inusitado do verbo "qüiproquar" vem substituído por *abwechseln,* "alternar-se", neutro, do ponto de vista lexical, se comparado ao neologismo "qüiproquar". Nas demais, são empregadas expressões que aportam o sentido de igualdade (*von gleich zu gleich*: de igual para igual), indicam localização espacial (*nebeneinander*: lado a lado) ou concordância (*in Übereinstimmung*). Na superfície linguística do texto-alvo, o lexema não se manifesta com a mesma frequência que no texto-fonte, o que pode talvez enfraquecer um pouco o elo e o eco entre as narrativas, pelo menos nesse aspecto.

Os trechos também fornecem oportunidade para que sejam trazidos à luz outros aspectos do processo tradutório, alguns realmente incontornáveis sem que se lance mão, por exemplo, de estratégias de adaptação; como o fato de que o caráter mítico, arquetípico do Moço que aparece a Drizilda em "Arroio-das-Antas", ressaltado pela maiúscula não usual em substantivos comuns no português, deixa de ser assim destacado, já que em alemão todo substantivo é grafado com maiúscula. A referência à escrita, mas a uma escrita incomum, exótica – "til no i, pingo no a" – na transposição ao alemão termina por ter outro efeito, já que fazem parte da escrita desse idioma justamente pontos sobre o *a* (*Umlaut*), enquanto o til no *i* pode parecer, por contiguidade, também normal, pois o til, de qualquer modo, não ocorre nessa língua, e ao falante alemão que não aprendeu o português poderia muito bem ocorrer que nessa língua "exótica" ele seria possível sobre o *i*.

Nesse mesmo trecho, observe-se ainda o segmento "*das* hatten *sie gemeinsam und* glichen *einander*", em que dois verbos, conju-

gados no passado, compõem um enunciado cujo correspondente no texto-fonte não apresenta nenhum. De modo similar, no trecho seguinte, o gerúndio de "Vindo a gente [...] ", que é a única forma verbal do período, é substituído por "*ritten wir* [...]", trazendo o verbo *reiten*, "cavalgar", no passado – tipo de ocorrência que tem insistido em se fazer notar ao longo da análise.

Nota-se, também nesse recorte, o recurso do texto-fonte a formas verbais atemporais, tanto quanto é constante sua substituição, no texto-alvo, por formas temporalmente marcadas. Independentemente do vocabulário, da ação em si, quer se trate de verbo dicionarizado, quer não, este último exemplo é um daqueles momentos em que teria sido possível e mesmo necessário ousar, para ser fiel, não ao significante nem ao significado, mas ao conflito do original, a seu ritmo particular, a sua tonalidade.

Afastemo-nos um pouco mais da leitura de Novis para registrar também que a edição alemã traz, entre o posfácio de Meyer-Clason e o índice de releitura, uma seção intitulada "*Glossar*", com a seguinte observação: *"Von Curt Meyer-Clason überarbeitete und gekürzte Fassung des Glossars, das FRANCIS UTÉZA für die französische Ausgabe erstellte (©1994 by Éditions du Seuil, Paris)"*.[28]

Composto de oitenta e duas entradas, esse glossário apresenta, entre outros, elementos da geografia, da história e da cultura brasileiras, como Aporelly, Augusto dos Anjos e Eça de Queirós, o 7 de Setembro ("*Siebter September*"), ou ainda: Campos, Cerrado, Gerais, Fazenda, Macumba, São Francisco, Urucuia; Cachaça, Quilombo, Saudade, Senhor, Sertão, Vereda etc. Mas tece também considerações a respeito de topônimos e de nomes de personagens da obra, como Dlena, Drepes, Flausina, Hetério e Prebichim [*sic*], explicando-lhes a origem. Este, sim, está voltado basicamente a uma função formativa/informativa, na tentativa de auxiliar a traduzir uma cultura para outra; se alguns verbetes seriam totalmente dispensáveis ao leitor do texto em português, outros, por sua vez,

---

28 Trata-se de versão retrabalhada e reduzida do glossário elaborado por Utéza para a edição francesa, publicada no mesmo ano.

possivelmente até fariam algum sentido numa edição didática da obra, por exemplo.

Ocorre-nos comparar os verbetes que seriam totalmente dispensáveis para o leitor brasileiro, como "Saudade", "Senhor" ou "Fazenda", com aqueles outros, que poderiam apontar ao leitor a presença, por exemplo, de elementos da cultura grega na obra: estes últimos, afinal, acabam por parecer-nos, em certo sentido, excessivos na edição alemã, do ponto de vista da questão da tradução cultural em si mesma. Poderíamos ainda considerar que uma análise aprofundada dos verbetes desse glossário, do recorte que ele opera, assim como uma comparação com o glossário e outros elementos paratextuais da edição francesa, por exemplo, poderia contribuir para compor um perfil do leitor suposto por essas traduções da obra rosiana.

Uma única ocorrência repete-se no glossário de Guimarães Rosa e no de Meyer-Clason, e por isso merece ser aqui registrada. Em Rosa (1976, p.166 – grifo do autor), temos "Yayarts": autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *iáiarts*.) Decerto não existe". No glossário de Meyer-Clason (1994a, p.271), lê-se: "Yayarta [*sic*][29] [–] *inexistenter Schriftsteller; vielleicht auditive Entstellung. Kein Anagram*", o que corresponderia a "escritor inexistente; talvez corruptela auditiva. Não é anagrama".

O recurso aos anagramas encontrado nos prefácios de *Tutaméia* faz-se presente também em manuscritos do autor, conforme um dos verbetes do glossário da edição alemã esclarece: "João Barandão [-] *Naive Gestalt in Volksliedern, Kinderreimen und Gelegenheitsgedichten, soll in Manuskripten des Rosa-Archivs unter Heteronymen wie* Oslino Mar, Aarão Reis Smug, Osiris Ramaguêa *und andere vorkommen*" (Meyer-Clason, 1994a, p.268 – grifo nosso), verbete em que o tradutor classifica como heterônimos esses anagramas.

No que diz respeito ao verbete "Yayarts", a referência negativa aos anagramas relaciona-se ao segmento do prefácio "Sobre a escova e a dúvida", em que tal nome ocorre: num diálogo entre o "autor" e

29 No corpo do texto, onde a palavra ocorre, no último dos prefácios, *"Über den Zahnbürste und den Zweifel"*, está grafado de acordo com o original, "Yayarts".

seu amigo Roasao, Rão ou Radamante – anagramas também – em que este fala àquele sobre autores modernos que andava lendo: "vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts" (Rosa, 1976, p.147). Enfim, "Klaufner", ao que tudo indica, refere-se ao escritor americano William Faulkner, conhecido pelo emprego da técnica narrativa do fluxo de consciência e também por prezar a companhia da gente do campo, da região onde vivia. "Yayarts", explica o verbete do glossário, por sua vez, *não* é um anagrama, o que equivaleria a indicar que "Klaufner" o é, e também que a realidade, ainda que disfarçada ou transfigurada, anagramatizada, coloca-se lado a lado com a ficção; o anagrama do escritor, lado a lado com o escritor inventado, "inidentificado", dentro de um prefácio, que não deveria a rigor inventar nada, mas inventa, entre outras coisas, um escritor e a seguir o desinventa, modalizando ainda sua não existência por meio do "decerto". O verbete termina por negar, afinal, a si mesmo como gênero. É realmente mais do que se possa esperar que se entenda, e assim é que a tradução transpõe a ideia de "escritor", altera a de "inidentificado" por "inexistente" e omite o modalizador.

O curioso aqui é que o glossário da edição alemã glose justamente esse verbete do original, trazendo-o de dentro do texto (já que os prefácios de *Tutaméia* em si transcendem o paratextual, e o glossário, dessa forma, também) para o âmbito paratextual, como se houvesse aí um vazamento, um portal entre duas dimensões – mesmo tentando, digamos, controlar seus excessos e sem mencionar sua verdadeira origem –, mas silencie o que remete ao próprio título da obra. Com efeito, como traduzir o *mea omnia* que o encerra? Uma das dificuldades aqui residiria exatamente na questão da voz ou da pessoa que enuncia, na referência do pronome possessivo. Assinado por terceiros, o glossário não comportaria tal referência à autoria, aos mecanismos postos em ação na dimensão enunciativa da obra rosiana. Que os dois glossários têm propósitos distintos, está claro. Mas se transpor o verbete "Yayarts" foi possível, ainda que às custas do "decerto", hipoteticamente teria sido viável trazer também algo daquele que glosa "tutaméia", mesmo que alterado, tal como se fez com "Yayarts".

Importa destacar que, neste trabalho, no nível metodológico, buscamos verificar que abordagens do texto literário se mostrariam mais eficientes no tratamento da questão do texto literário em tradução. Nesse sentido, é necessário considerar que as conclusões a que se pode chegar, a partir de uma abordagem como a da autora, ficam restritas ao objeto enfocado aqui; qualquer generalização seria inviável, por causa da natureza da análise desenvolvida por Novis (1989). Como a autora esclarece: o "método" adotado em sua abordagem de *Tutaméia* foi "a paciência de ler e reler as estórias até que elas, por força de tão desejada intimidade, se rendessem e se entregassem" (ibidem, p.23): a ruminação, a repetição ilimitada da leitura do mesmo texto até que ele deixasse ver um outro texto. Tal método, em determinadas circunstâncias, certamente pode ser recomendável ao tradutor; bem serviu para que a autora percebesse os pontos de contato entre as narrativas e nos auxiliou a iluminar aspectos importantes de sua tradução, mas em si pouco poderia contribuir, em termos teórico-metodológicos, para os estudos da tradução.

De modo geral, podemos afirmar que a operação tradutória consegue preservar a identidade das narrativas, do ponto de vista estritamente temático; que a unidade entre as narrativas enfocadas pela autora, embora se dilua em alguns momentos, é mantida em grande parte das ocorrências observadas e poderia ser, em muitas passagens, recuperada pelo leitor da tradução. Entretanto, é preciso enfatizar que essas mesmas ocorrências também possibilitaram que se destacassem alterações significativas no que diz respeito à enunciação narrativa, dimensão em que o texto-alvo acaba por se distanciar profundamente do texto-fonte. Destacam-se, nesse aspecto, conforme cremos ter demonstrado, as opções da tradução pelo tempo verbal usual da narrativa no passado, além de outras soluções que tendem a "normalizar" o enunciado, eliminando-lhe os paradoxos e aparando-lhes aspectos discordantes da lógica e do "bom senso", como a "quase gravidez" da amante do cego em "Antiperipléia".

Com isso, diríamos que resulta praticamente inútil o convite dirigido ao leitor pelo índice de releitura, para uma "releitura dos

vazios, leitura nas entrelinhas, nos interstícios da linguagem" (ibidem, p.65): resta tão pouco do vazio original, tão poucas entrelinhas, que esse leitor quase nada teria a ganhar na releitura.

"Curtamão"

O objetivo desta seção é verificar em que medida as relações entre narração, focalização e história estabelecidas pelo discurso narrativo original em "Curtamão" se mantêm na versão alemã da narrativa, intitulada "*Stellmaß*".

A hipótese que motiva a análise é aquela que dá ensejo à pesquisa em si: a ideia de que os pares discurso-história, nos dois idiomas, dificilmente poderiam estabelecer relações de mesma e idêntica ordem. Supõe-se que a estreita relação da expressão com o conteúdo sofreu alterações, que buscamos discutir. A possibilidade que se desenha é a de que se trataria de uma versão da narrativa que pode gerar outros, mas não os mesmos efeitos de sentido que o texto original em língua portuguesa.

Tomamos como parâmetro inicial para a comparação dos dois textos os resultados da análise da narrativa empreendida por Leonel (2003), que se baseia no referencial da narratologia genettiana. Entendemos, conforme foi dito, que tal procedimento tem como vantagem introduzir um ponto de vista externo acerca do texto. Consideramos o discurso narrativo traduzido como um outro (ou segundo) ponto de vista sobre o texto narrativo, ou seja, ele também é resultado de uma leitura, tanto quanto as análises. Isso contribui também para evitar que o confronto entre os dois textos seja pautado exclusivamente por nossa interpretação, o que poderia comprometer a (pretensa, mas ainda assim, de alguma forma, almejada) isenção e objetividade do estudo.

Procuramos evitar simplesmente julgar a tradução como boa ou ruim, como acertada ou equivocada, o que não acrescentaria muito à discussão em torno da questão da tradução do texto literário e das especificidades do discurso narrativo que conforma a produção

literária de João Guimarães Rosa, esta última, ao fim e ao cabo, a razão primeira deste trabalho.

O que propomos aqui metodologicamente se assemelha ao que acabamos de ver a partir do trabalho de Novis (1989): com base nos enunciados que suscitam e sustentam a análise de Maria Célia Leonel (2003), em seus resultados e conclusões, ler o texto em alemão e verificar o que ele traz nessas passagens específicas; verificar como se configuram as correspondências entre os textos nos dois idiomas, e se as conclusões da autora poderiam, *mutatis mutandi*, valer para o texto em alemão.

Importa destacar a separação contingencial, no estudo mencionado (ibidem), entre o fazer pragmático do sujeito, no exame da diegese, da história, do outro fazer, que é o narrar. Como lembra Leonel (2003, p.112), embora as duas instâncias voltem a se encontrar nas conclusões da análise, essa separação não deixa de acarretar prejuízos, por conta do estreito vínculo entre a dimensão da história e a da narração no texto rosiano. Contudo, essa separação nos dá também um princípio a seguir, na medida em que cria a oportunidade de observar aspectos das duas instâncias isoladamente, no confronto com a sua versão alemã, e esboçar uma hipótese, talvez até dispensável, por demais óbvia: a de que na instância da diegese, vinculada às ações e paixões do sujeito, há maior probabilidade de manutenção das configurações originais do texto em português, no decorrer do processo tradutório, do que na instância da narração, da enunciação narrativa.

Destaquemos a constatação da existência de duas histórias, a da paixão do protagonista pelo novo, pela edificação do diferente, e a da paixão do outro sujeito, sujeito-adjuvante Armininho, pela noiva, e o fato de que ambas têm o mesmo sentido: "A história tem dois planos convergentes: a construção da casa pelo protagonista e o caso de amor que envolve o adjuvante" (ibidem, p.108).

Na narrativa, afirma a autora,

> [...] o discurso provoca um efeito "de realidade", que faz com que o tratamento do espaço e do tempo fique entre a *Odisséia* e a história

> bíblica do sacrifício de Isaac por Abrão [...] os fenômenos são exteriorizados e as relações espaciais e temporais, ainda que não sejam, como na *Odisséia,* determinadas com exatidão, são relativamente reveladas. (ibidem, p.109)

Importa notar que "Curtamão", não sendo propriamente uma narrativa realista, faz as vezes desse tipo de texto, sobretudo pela dimensão da figurativização e da iconização; no entender da autora, "a junção do fazer do sujeito-protagonista e de seu discurso é o principal vetor dessa dimensão" (ibidem, p.109).

Isso se dá por conta de o investimento semântico em ação na figurativização comportar a instalação de figuras determinadas por traços sensoriais, os quais podem guardar grande proximidade com a casa construída, uma vez que se instalam no discurso narrativo sob a responsabilidade daquele que os planejou, que a fez ganhar corpo, aquele que a construiu. Trata-se de um fator ligado à regulação da informação narrativa, vinculado à distância e à perspectiva, da ordem do modo (Genette, [1984?], p.160).

Na transposição ao idioma-alvo, em princípio, teoricamente, mantém-se o ponto de vista, pois a perspectiva permanece fundamentalmente inalterada, já que se vincula à mesma personagem, ao protagonista; manter-se-ia também inalterada a quantidade da informação narrativa disponível, pois a proximidade do narrador-protagonista em relação aos fatos narrados é, em teoria, a mesma nos dois casos.

Podemos entender que se mantém inalterada, no texto em alemão, a caracterização da narrativa apontada por Leonel (2003, p.109), como uma narrativa que, se não é propriamente realista, se aproxima dessa atitude, pois permanece intacta a identidade entre aquele a quem compete o fazer do protagonista como construtor e aquele ao qual compete o fazer discursivo como narrador – supostas ainda as prerrogativas da seleção da informação narrativa afeita à focalização. Talvez, mesmo, a narrativa ganhe em efeito de realidade, por conta do fato de que, ao ser transposto para o alemão, o discurso narrativo termine por privilegiar, de certo modo, a

função narrativa, destacando-se a história em si, em detrimento da instância da narração.

De acordo com Genette ([1984?], p.164-5), a quantidade de informação relaciona-se também a determinações de ordem temporal, tanto quanto ao grau de presença da instância narrativa, remetendo-nos assim, respectivamente, às duas outras grandes categorias em que se divide a teoria genettiana, além do modo, a saber: a do tempo e a da voz narrativa.

Quanto a essa última, levanta-se uma questão ligada às funções que o narrador pode exercer, segundo os aspectos da narrativa que sejam privilegiados: função narrativa (destaque para a história em si), de regência (ênfase na organização interna do texto narrativo), de comunicação (destaque para a situação narrativa e seus protagonistas), testemunhal ou de atestação (privilégio da relação afetiva, moral e/ou intelectual do narrador com a história) e função ideológica (presença de intervenções didáticas, comentários explicativos e justificativos) (ibidem, p.254-5).

Podemos afirmar que a função narrativa, em que a história em si é destacada, sobressai mais no texto-alvo do que no texto-fonte. Isso ocorre porque a dimensão da narração tem extraordinária relevância na narrativa original, conforme aponta Leonel (2003, p.115): "Tão importante quanto a diegese, formando com ela uma unidade, é o relato da história da casa, a enunciação". Na medida em que essa dimensão sofre, natural e automaticamente, o maior impacto ao passar pelo processo tradutório, é quase inevitável que perca relevância e que o polo da diegese venha para o primeiro plano – a não ser que haja, na tradução, um trabalho efetivo, e assumido como prioritário, de reconstituição dos efeitos de linguagem tais como os que criam um efeito de estranhamento em relação ao discurso narrativo convencional, de que é exemplo a distaxia (Sperber, 1982).

Vejamos as funções de regência, de comunicação, testemunhal e ideológica. À primeira vista, se se crê numa transposição integral do discurso narrativo, é de se crer que estas também permaneceriam inalteradas.

A função de regência, por exemplo, embora não seja assim classificada por Leonel (2003, p.116), inscreve-se na narrativa original pela prolepse[30] que antecipa o desenlace do conto, "prerrogativa do sujeito narrador"; este se refere à casa construída já no segundo parágrafo do texto. Essa antecipação é preservada pelo processo tradutório: "*das Haus mit seinem Ruf und der Vorstellung von ihm*" (Rosa, 1994a, p.49) correspondendo a "a casa, esta, em fama e idéia" (Rosa, 1976, p.34).

Tanto a função de comunicação, ligada à situação narrativa, ao fazer do narrador, quanto a testemunhal ou de atestação, que privilegia a relação do narrador com a história, podem também ser tomadas como relevantes nessa narrativa. Como estamos no domínio da voz, no caso da tradução importa reconhecer que a "voz" que narra aqui *é* a mesma e *não é*. Quanto mais não seja, porque são duas e porque uma fala português, enquanto a outra fala alemão.

Tomamos o fazer do protagonista como construtor e o resultado desse fazer – a casa construída – como correlatos nos dois textos, uma vez que, em ambos, a casa se ergue, a mais moderna (*Das modernste*), e comporta traços semanticamente equivalentes, feita de "pedra e cal [...] "tijolaria areias cimento" (Rosa, 1976, p.35) – "*Stein und Kalk* [...] *Backsteine, Sand, Zement*" (Rosa, 1994a, p.51). A situação narrativa, encenada no conto por meio da instalação do narrador e do narratário, em princípio também se mantém a mesma, mas há diferenças que talvez modifiquem a imagem do protagonista que pode ser construída pelo leitor dos diferentes textos. Destacam-se, assim, aspectos ligados à função de comunicação, por envolver o narrador como protagonista de um fazer relacionado à voz narrativa.

Vale a pena destacar o enunciado que abre a narrativa; nele, o "enunciador convida também o leitor [à construção, seja da casa, seja do texto], estabelecendo com ele o contrato de um fazer partilhado" (Leonel, 2003, p.110), e outro, do parágrafo seguinte, que a

30 A prolepse, de acordo com Genette ([1984?]), relaciona-se ao domínio da ordem temporal e corresponde à antecipação, pelo discurso, de um evento da história que ocorre posteriormente ao presente da ação.

ele se relaciona. Ambos são responsáveis pela instalação das figuras do narrador e do narratário no discurso: "Convosco, componho" e "Olhem" (Rosa, 1976, p.34), a que correspondem "*Mit Ihnen bringe ich es zustande*" e "*Schaut doch*" (Rosa, 1994a, p.49).

Tanto nos enunciados em português quanto nos que a eles correspondem em alemão pode ser apontada a mesma variação concernente às pessoas do discurso: em português, a coexistência da segunda pessoa do plural (*vós*) e da terceira pessoa do plural (*vocês*, ou ainda *os senhores*); em alemão, ao contrário, observa-se a ocorrência inicial da terceira pessoa do plural, indicando tratamento respeitoso ou distante, claramente marcado pelo pronome *Ihnen,* que a rigor não poderia associar-se a *Schaut*, forma verbal conjugada na segunda pessoa do plural.

A se levar em conta a lei de manutenção da pessoa gramatical preconizada pela norma culta, ambos os enunciados se equivalem pelo caráter transgressor, que, de toda forma, pelo menos em português, é frequente na linguagem oral, e que foi preservado na tradução. Mas é digna de nota aqui a leveza e concisão, o perfeito equilíbrio do primeiro parágrafo: apenas duas palavras, de igual número de sílabas, ambas iniciadas pela mesma sílaba (Con-/com-), com a tônica incidente na mesma sílaba, a central ou penúltima, além do fato de que as duas formas apresentam, em seis sílabas, uma única vogal, o *o*: "Convosco, componho".

Já o enunciado correspondente em alemão necessita de nada menos que seis palavras para dar conta do sentido; sentido esse que, aliás, abre mão da ideia de "composição", importante para a instauração, desde a primeira linha, da isotopia da construção da obra de arte, ou da composição literária, conforme indica Leonel (2003, p.117). Registre-se que o verbo *komponieren* faz parte do léxico da língua alemã desde o século XVI (Kluge, 2002, p.516), ocorrendo (quase) exclusivamente no âmbito semântico da criação musical. Entretanto, a opção da tradução recai sobre a locução verbal *zustande bringen*, que traz a ideia de realização, enfatizando a dimensão de algo que se constrói e que fica em pé, sem, entretanto, remeter ao universo da criação artística.

A respeito de "Revenho ver", que se sucede imediatamente a esse primeiro enunciado, poderíamos tecer praticamente as mesmas observações, uma vez que o correspondente alemão "*Ich komme zurück, um es zu sehen*" (literalmente, algo como: "Eu venho de volta, para ver isso") se funda na escolha de uma base lexical da linguagem corrente, ao contrário do verbo "revir" que, embora dicionarizado, praticamente não ocorre na língua portuguesa do Brasil. Além disso, precisa não de seis, mas de sete palavras; perde-se também a concisão. O jogo entre *vir* e *ver* e a reversibilidade das três primeiras e das três últimas letras não podem ser recuperados, embora se ouça um leve eco na aliteração do *z/s* e do *m/n*, ou se registre ainda a repetição do *u/ü*.

Ainda no âmbito da função comunicativa, vale a pena destacar a caracterização do protagonista-narrador e compará-la em ambos os textos. Temos, em "Curtamão": "Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior" (Rosa, 1976, p.34); em alemão, lê-se: "*Ich war als Maurer angestellt, Verschaler, weder gewöhnlich noch hochrangig*" (Rosa, 1994a, p.49). A correspondência entre pedreiro e *Maurer* pode ser estabelecida sem maiores problemas. Ressalte-se: o protagonista tem competência para passar de alvenel a arquiteto, conforme indica o título do trabalho de Leonel (2003); é um profissional autônomo, "forro". Digna de nota é a diferença entre tal profissional e um empregado contratado, ideia transmitida pelo enunciado alemão, a partir do termo *angestellt*.

Esse deslizamento, ou aparente contradição, deve-se, ao que tudo indica, a uma contaminação, no mínimo curiosa, mas que pode afetar a imagem que o leitor constrói do protagonista-narrador. Trata-se do fato de que o adjetivo "forro", que interpretamos como relativo a um profissional livre, liberto da injunção de ordens superiores, que se intitula "oficial", parece ter sido lido como substantivo e consequentemente ligado à ideia de "revestimento": *verschalen* é "forrar", "cofrar"; *Verschalung*, "forramento", "forro" (Langenscheidt, 1982, p.1147). Com isso, aos olhos do leitor/tradutor, "forro" não chega a configurar a ideia de um profissional independente, e, a partir daí, caracterizar o protagonista como empregado contratado não requer muito esforço.

Ou seja, a contradição entre forro e *angestellt* aparece para nós, leitores dos dois textos que lemos "forro" como adjetivo, enquanto o perfil do protagonista em alemão ganha traços que não tinha em português, como o do empregado para o qual, então, todo o projeto e sua consecução significariam ainda muito mais, maior libertação e conquista, e para quem talvez o acabamento da obra importasse mais do que para o "nosso" pedreiro, que prescinde dessa especialização.

Mas os efeitos dessa troca de sentido não se esgotam na dimensão da diegese. Considerando que o protagonista também é narrador, ao alterar-se seu perfil como profissional construtor, pode-se prever que sua relação afetiva e intelectual com a história e, portanto, seu fazer discursivo ao narrá-la também possam ser afetados. A história original a ser vertida continua sendo a mesma; porém, as relações entre a história e o discurso podem ganhar outros contornos, na narrativa traduzida, a partir desse "novo" perfil do narrador. A voz que narra, depois da tradução, fala a partir de uma posição um pouco distinta.

A relação afetiva e intelectual do narrador com a história, ao ganhar relevância, configura a chamada função testemunhal (Genette, [1984?], p. 254). A função testemunhal tem destacada importância na narrativa em questão, de acordo com Leonel (2003). A casa que o protagonista-narrador constrói continua (ou supõe-se que deveria continuar) tendo para o protagonista, em "*Stellmaß*", a mesma importância que tem em "Curtamão", supondo-se que a tradução não promoveria alterações nesse aspecto, quanto aos fatos ou quanto às paixões do protagonista. Entretanto, além da *história* que ele conta, há a história que ele *conta*, ou melhor, *como* ela é contada, e é impossível desvincular essas duas dimensões.

Na função testemunhal, a relação moral, intelectual ou afetiva do narrador com a história, seu maior ou menor envolvimento, assim como as paixões que pontuam e regem essa relação, se dá a conhecer – como, de resto, tudo o mais – por meio do discurso narrativo, por meio da escolha lexical, dos mecanismos sintáticos e das estratégias narrativas. Da mesma forma, a situação narrativa e

seus protagonistas, tudo o que se relaciona ao fazer do narrador e do narratário, no âmbito da função comunicativa, só pode ser levado em consideração se, e apenas se, se leva em conta a enunciação narrativa, o fato de alguém tomar da palavra para contar.

Afirma Leonel (2003, p.120): "Nessa narrativa metaficcional, a arte e a vida, identificadas, devem pautar-se pelo 'desconforme a reles usos', pelo propor e aceitar desafios, pela busca do incomum".

A expressão correspondente, no discurso narrativo em alemão, a "desconforme a reles usos" é "*entgegen gewöhnlichem Brauch*" (Rosa, 1994a, p.51); segundo nos parece, o segmento apresenta escolhas lexicais menos inusitadas. Da mesma forma, *entgegen* – "ao encontro de", "contra", "contrário a", "ao contrário de" (Langenscheidt, 1982, p.791) – tem frequência bem maior na linguagem corrente que o "desconforme" que ele procura substituir. Esse vocábulo parece encontrar uso predominante no jargão jurídico e no português da Europa, assim como no discurso poético, conforme se pode verificar por alguns exemplos colhidos numa busca efetuada por meio de um mecanismo como o Google, o qual, aliás, apresentou, em setembro de 2008, 12.500.000 resultados para o vocábulo alemão *entgegen*, contra 29.900 ocorrências para o português "desconforme" que ele procura substituir.[31]

"Reles", segundo o dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1986, p.1479), remete a "muito ordinário, baixo, desprezível", ou ainda "sem valor, insignificante, pífio", enquanto *gewöhnlich*, embora também dicionarizado como "ordinário" ou "vulgar", traz em primeiro plano a ideia de algo corrente, habitual; o verbo *gewöhnen* refere-se a habituar, a acostumar, remetendo predominantemente à noção de algo costumeiro[32] (Langenscheidt, 1982, p.850).

Com o auxílio da ferramenta do Google, foram localizadas 64 ocorrências para *gewöhnlichen Brauch* e outras 23 para *gewöhnlichem*

---

31 A título de comparação, veja-se o número de ocorrências encontradas para "conforme" na mesma data: 10.500.000. A busca foi feita em dois momentos, com um intervalo de cerca de um ano, e os números aqui estão atualizados.

32 Quanto a *Brauch*, não apresenta, a nossos olhos, diferenças dignas de nota em relação ao vocábulo correspondente da narrativa de origem.

Brauch,[33] e nenhuma ocorrência para a expressão alemã completa, como aparece na narrativa.[34] A expressão empregada por Guimarães Rosa tampouco foi encontrada em documentos disponíveis na rede de computadores, ou pelo menos que pudessem ser acessados pelo Google, assim como "reles usos", isolado, não foi encontrado.[35]

Enfim, a tradução desse segmento, embora não consiga preservar integralmente o efeito de estranhamento construído pelo discurso narrativo, de alguma forma, ainda que em menor escala, o reproduz; traz uma solução que não deixaria de provocar reação em um leitor de ouvidos mais sensíveis. Recorde-se, entretanto, a diferença entre o valor de "reles" e o de *gewöhnlich*: um traço acentuadamente disfórico marca, na narrativa em português, a construção que se ergue de acordo com moldes habituais, muito mais do que na narrativa em alemão.

Resta focalizar a presença da chamada função ideológica, que Genette ([1984?], p.255) relaciona à presença de intervenções didáticas, comentários explicativos e justificativos.

Leonel (2003, p.118-9), analisando a dimensão metatextual ou metalinguística do texto, afirma que, na narrativa em foco, "há ainda o falar sobre a construção do espaço como construção da obra de arte", e acrescenta: "No plano metalinguístico do texto [...] estão algumas das lições de Guimarães Rosa para a arte do(s) milênio(s): verticalidade-transcendência, ruptura-inovação e ainda simplicidade e solidez". A autora nota a presença da metalinguagem relativa às dificuldades de relatar aquilo que é objeto de reflexão, que demanda entendimento, no trecho: "Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos? Sem custoso, um

33 Essa distinção diz respeito apenas ao modo, acusativo (-*n*) ou dativo (-*m*).

34 Ao repetirmos a busca para atualizar os dados da pesquisa, já havia uma ocorrência, e isso nos surpreendeu num primeiro momento, até verificarmos que se tratava de um trabalho de nossa autoria sobre a versão alemã dessa narrativa, resultado parcial desta pesquisa, apresentado em evento da Associação Brasileira de Literatura Comparada no ano de 2007.

35 Na segunda ocasião, puderam ser localizados quatro documentos – todos eles relacionados a essa narrativa rosiana.

explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada não começa. Faço quando foi que fez que começou" (Rosa, 1976, p.34).

Aproveitemos esse mesmo trecho para tentar verificar se a dimensão ideológica da narrativa teria sido preservada ou alterada com a tradução: "*Mühelos erklärt einer das hohle, belanglose Geschwätz, das nie etwas bedeutet. So beginnt alles und nichts an einem Tag. Ich tue so, als habe alles irgendwann begonnen*" (Rosa, 1994a, p.50).

Destaque-se, em primeiro lugar, "e que não são nunca" e *das nie etwas bedeutet*. A menção às "lérias [...] que não são nunca" supõe, por si só, a realidade de sua existência, a qual logo em seguida vem negada pelo verbo "ser" antecedido do advérbio de negação, constituindo um paradoxo,[36] forma de pensamento que, entretanto, não encontra expressão no segmento correspondente em alemão; este aporta outros significados ao abrir mão da conjunção aditiva e empregar o verbo *bedeuten*, "significar". O enunciado passa assim a ter um caráter expletivo, que pode ser tomado como uma justificativa racional, quase um pedido de desculpas pelas tais lérias ocas com que preenchemos o vazio de sentido do dia a dia – com isso, o caráter paradoxal do enunciado transforma-se em uma afirmação de valor praticamente contrário.

"Assim, tudo num dia, nada não começa" transforma-se em "*So beginnt alles und nichts an einem Tag*". Aqui, ao contrário, surge a conjunção aditiva *und* onde antes havia a justaposição dos opostos tudo-nada: *alles und nichts*. O enunciado original sugere que não haveria um dia em que algo tenha começado, que tudo sempre existiu, ou ainda a ideia de que qualquer início se dá sempre bem antes do que se possa apreender e relatar, de que nada começa de repente; antes, vai se gerando, se insinuando, se anunciando paulatinamente. Em todo o caso, o segmento não se fecha em um único sentido, e isso se deve principalmente à justaposição dos opostos, paradoxo

36 Ver a discussão sobre o paradoxo levada a efeito no prefácio "Aletria e hermenêutica".

associado à dupla negação que acompanha o verbo.[37] Em alemão, a sequência é gramaticalmente impecável e significaria "Assim tudo e nada começa em um dia", e isso parece redundar na atenuação ou redução do paradoxo a uma antítese, de impacto bem menor. Além disso, a ausência da negação junto ao verbo elimina a ideia central, que é aquela de um não principiar da ação.

O tema do começo repete-se no segmento seguinte, "Faço quando foi que fez que começou" (Rosa, 1976, p.34). Estamos diante de mais um exemplo de distaxia; também nesse enunciado torna-se difícil a paráfrase. Resta a imagem de algo que se finge, que se pretende, *ad infinitum, mise en abyme* que também remete o leitor aos enunciados que anunciam os contos de fada e que se nos assemelha às conhecidas imagens do holandês M. C. Escher. "Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber" (Rosa, 1976, p.34), que se segue, reforça a ideia de algo impalpável, sem fim, aportando um traço de indeterminação, de algo que não se pode capturar, que não se pode, enfim, sequer entender. Em alemão, o que se segue é algo próximo de "Eu faço [assim] como se tudo houvesse começado algum dia": "*Ich tue so, als habe alles irgendwann begonnen*" (Rosa, 1994a, p.50).

Disso tudo, o que queremos dizer é que, nesse caso, entendemos a função ideológica, normalmente identificada por meio da presença de intervenções didáticas e comentários explicativos (Genette, [1984?], p.255), de forma ampliada, ou seja, não meramente vinculada à presença de "enxertos" explicativos, de comentários marginais, mas capturável ao rés do discurso, em sua base, no léxico e na sintaxe que o conformam. Se o texto, de acordo com Bertrand (apud Leonel, 2003, p.109), é tido como manifestação de um agenciamento de significados passíveis de reconstrução, jogar com as margens de possibilidade dessa reconstrução, negociar com elas, negacear mesmo, não deixa de ter seus efeitos, atingindo as dimensões, como

37 A dupla negação não ocorre em alemão, mas é bastante usual em português, como em "Não vi ninguém" ou "Não aconteceu nada"; porém, o advérbio costuma abrir o sintagma, e o pronome vem posposto ao verbo.

bem demonstra Leonel, de uma proposta para a arte dos milênios, de verdadeiro manifesto.

Essa dimensão de manifesto deixa-se capturar na obra, ou melhor, entreouvir apenas, porque, com efeito, parece esquivar-se, não se deixar apreender num sentido único; porém, no discurso narrativo em alemão, como mostram os exemplos discutidos, não ocorre o mesmo. Podemos entender que há, com a tradução, a perda dessa função ideológica ampliada.

Comentários e intervenções didáticas, caso tivessem presença maciça e se inscrevessem por meio de enunciados concretos, isoláveis, poderiam ser traduzidos, fosse por transposição, por modulação ou equivalência, sem maiores dificuldades, e o texto na língua-alvo seria capaz de reproduzi-los. Porém, se a função ideológica se instaura em *Tutaméia*, sobretudo, pela via da ausência, da falta, da distaxia, a dificuldade de recriá-la é maior. Para traduzir a ausência, o vazio, a desintegração, só mesmo outra ausência, mais vazio, outra desintegração.

Especificidades da sintaxe alemã, a qual, pelo menos na norma culta, não permitiria, por exemplo, a omissão do pronome pessoal do caso reto, poderiam ser tidas como veto natural a um enunciado como "Convosco, componho". Todavia, não nos parece ser esse o fator determinante das diferenças entre os dois textos, como cremos haver demonstrado em algumas passagens que nos serviram de exemplo.

Outras poderiam ser elencadas, como um pequeno, mas emblemático, detalhe: a pontuação que *falta* no enunciado "Tijolaria areias cimento". Nesse segmento, ocorre algo diferente do que está previsto e normatizado pelo sistema da língua portuguesa, uma clara transgressão, por omissão, das regras que recomendam a vírgula numa enumeração desse tipo, de modo paralelo à necessidade do pronome pessoal explícito preconizada pelo sistema gramatical do alemão. Da mesma forma que constitui uma clara opção do autor omitir as vírgulas, é uma opção da tradução – seja do tradutor ou seu colaborador, seja do editor – colocá-las no enunciado correspondente, "*Backsteine, Sand, Zement*".

Esse seria um argumento suficiente para derrubar a hipótese de que o sistema do português seria mais flexível e mais permissivo, enquanto o alemão teria regras mais rígidas, e que, por conta disso, a tradução não poderia mesmo dar conta do transbordamento que caracteriza a prosa do autor. Não podemos concordar com esse argumento. Regras, ambos os sistemas as têm. A pergunta, então, é de outra ordem: Se as regras existem, podem ser rompidas? Se o autor o faz, o tradutor deve fazê-lo ou não? Deve buscar fidelidade à norma ou ao conflito entre espírito e letra instaurado pelo discurso da narrativa?

Somos levados a crer que, no caso da tradução de "Curtamão", houve adaptação ou acomodação a uma expressão mais corriqueira, menos "exótica". Isso não exclui totalmente a dimensão metalinguística da narrativa, mas a desfigura, uma vez que o enunciado deixa de fazer eco ao conteúdo diegético. A casa construída continua a ser a mais moderna, conforme o enunciado narrativo afirma e reafirma, mas o discurso se normaliza, torna-se inócuo, alterando-se a relação discurso-história.

A enunciação, de fato, diz outra coisa. Não foi possível preservar, em "*Stellmaß*", uma das importantes funções presentes na narrativa original, a função ideológica, que, nesse caso, entendemos ser necessário considerar de forma ampliada, como capturável na forma única do discurso narrativo da obra, na sua incompletude; sobretudo, como componente fundamental do projeto rosiano de escrever, por meio da *Stillstellung*, a tradução da história do país, reinventando sua língua, inscrevendo-a na modernidade.

"Tudo cabe no globo", "Tudo é o mesmo como aqui": o mundo em sua válida intraduzibilidade

Nesta seção, destacamos duas narrativas da obra que, sobretudo por sua temática, consideramos de extrema relevância para o contexto deste trabalho. A leitura das narrativas é iluminada por con-

siderações de Marli Fantini (2003) em obra já referida, *Guimarães Rosa*: *margens, fronteiras, passagens*.

A primeira delas é "Orientação" e conta a história do chinês Yao Tsing-Lao, empregado na casa de um engenheiro da Central, e da lavadeira Rita Rola. Conhecem-se, gostam-se, casam-se, desentendem-se, e ele parte novamente. A outra é "Ripuária", que também traz como temática amor e encontro.

Mais do que contar uma história de amor, ou, conforme crê Novis (1989), de aprendizado, parece-nos que a primeira delas atualiza, no nível da diegese, a essência do projeto literário rosiano: "Marcado pela itinerância entre várias identidades linguísticas e culturais, o lugar de onde Guimarães Rosa fala é a fronteira heterotópica onde se mesclam línguas estrangeiras entre si e se entrecruzam várias geografias, culturas e alteridades" (Fantini, 2003, p.61).

A narrativa inicia-se: "Em puridade de verdade; e quem nunca viu tal coisa? No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé-rapar, fulano-da-china – vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado. Tudo cabe no globo" (Rosa, 1976, p.108).

Sob o influxo da modernização, figurativizada na estrada de ferro, o chinês Tsing-Lao[38] se fixa na localidade, fazendo até "chácara pessoal: o chalé, abado circunflexo, entre leste-oeste-este bambus, [...] vergel de abóboras, a curva idéia de um riacho" (ibidem, p.108), segmento em que se nota a busca de reproduzir algo de suas origens, e ao mesmo tempo a mescla ao característico do local (a abóbora); mas no final retoma sua trajetória, de novo errante. O antigo patrão, engenheiro da cidade, de nome igualmente estrangeiro, Dayrell, mencionado ainda numa nota de rodapé em "Sobre a escova e a dúvida" (ibidem, p.157), também partira; o sítio que este deixa sob a responsabilidade do chinês é nomeado por um significante emblemático, marcado pela transitoriedade, pela passagem: "o sítio da Estrada" (ibidem, p.108).

Nota Fantini (2003, p.96) que

38 Recorde-se aqui a associação entre seu nome e o de Ladislau, ou seja, o próprio escritor.

> A globalização e os inúmeros deslocamentos que ela proporciona começam a apontar para o declínio de identidades nacionais homogêneas. Ao gerar novas formas de trânsito e intercâmbio cultural, as culturas em errância favorecem a formação de identidades interativas e híbridas, o que desarticula parcialmente o conceito de trauma ou perda substantiva de identidade.

"Virara o Sêo Quim, no redor rural" (Rosa, 1976, p.108) e portava uma ocidental gravata no dia do casamento; todavia, não há como abrir mão daquilo que lhe é inerente e particular, e são muitos os sinais que ele guarda de sua cultura, de seu lugar de origem: o modo de sentar, por exemplo – "Traçava as pernas" (Rosa, 1976, p.109) – e, naturalmente, "O chinês tem outro modo de ter cara" (ibidem, p.108).

Fantini (2003, p.95-6) observa, acerca dessas "identidades em curso" resultantes da interface entre várias histórias e culturas, que:

> Ao preservar alguns traços fundamentais de suas identidades, como as tradições, as linguagens, as histórias particulares pelas quais foram marcadas, elas se protegem da assimilação unificadora e homogeneizante da nova cultura em que irão inserir-se.

A "parecença com ninguém" (Rosa, 1976, p.109), a estrangeiridade do chinês é o que, por sinal, agrada à pretendida, "Lola ou Lita, conforme ele silabava" (ibidem). Ele presenteia a noiva com quimono, lenço bordado, peças de seda, chinelinhos de pano, ensina-lhe "liqueliques, refinices – que piqueniques e jardins são das mais necessárias invenções?" (ibidem).

A narrativa vai, assim, pontuando a história de amor com elementos que instauram a temática da diferença e do contato, da troca cultural. E a lavadeira também constitui uma dessas identidades em curso, na interação das subjetividades: "Yao amante, o primeiro efeito foi Rita Rola semelhar-se mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares. [...] Tomava porcelana; terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo" (ibidem).

O contato com o Outro, estrangeiro, vai transformando-a, mais acentuadamente que ela a ele, muito embora o narrador assinale a reciprocidade: "Nem se sabe o que *se passaram,* depois, nesse rio--acima" (ibidem – grifo nosso).

Entretanto, o contato e a influência se transformam no choque entre as diferentes culturas. Note-se no trecho a adversativa a partir da qual as diferenças se tornam um complicador: "*Mas* Rola-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente se sentar numa cadeira" (ibidem – grifo nosso). Na discussão, entretanto, ressalte-se: há uma identificação entre eles, um meio-termo "local", entre as pernas trançadas e a cadeira, uma conciliação, ainda que provisória: "Discutiam, antes – ambos de cócoras" (ibidem, p.110).

Além do "mau-hálito da realidade" (ibidem), as diferenças culturais, notadamente aquelas referentes à religião e ao papel feminino, fazem com que terminem por se desentender: "Chamou-o de pagão. Dizia: – *'Não sou escrava!'* Disse: – *'Não sou nenhuma mulher-da-vida... '* Dizendo: – *'Não sou santa de se pôr em altar'*" (ibidem, grifos do autor).[39] O "sínico" enfim parte, deixando para ela a chácara.

Fantini (2003) trata, em seu estudo, do papel transculturador exercido pelo escritor mineiro. Segundo a autora, ao colocar sua região em contato com a esfera transnacional, "o escritor amplia os limites de noções estereotipadas como 'regionalismo' ou 'brasilidade' com que se costumou, durante algumas décadas, classificar sua literatura aqui e lá fora" (ibidem, p.75).

Nesse sentido é que a história do chinês apaixonado "no meio de Minas Gerais" nos parece exemplar. Também nos parece relevante nesse contexto a forma como as trocas culturais se incrementam com a modernização do país, uma vez que indiretamente o que traz e fixa esse estrangeiro ali, naquele lugar de Minas, é a estrada de ferro. De acordo com Fantini (2003, p.63), Guimarães Rosa (1976,

39 Embora não discutamos neste passo a questão da tradução, não podemos deixar de notar que as três formas verbais desse trecho são, no texto-alvo, uma só, a do pretérito *sagte* (Rosa, 1994a, p.150).

p.110) institui o princípio de plasticidade cultural entre sua herança cultural (de base arcaica e provinciana) e as modernas vanguardas européias, e da mesma forma, de modo geral, com outras culturas, como ao tematizar aqui esta "da extrema-Ásia, de onde [o chinês é] oriundo: ali vivem de arroz e sabem salamaleques".[40]

Nota ainda Fantini (2003, p.59):

> Ao descentrar as fronteiras hierárquicas que imobilizam, em pólos inconciliáveis, o centro e a periferia, o arcaico e o moderno, a oralidade e a escritura, Guimarães Rosa assume uma posição desconstrutora contra toda forma de demarcação cultural fixa e totalizante. Desse modo, age politicamente, visto estar obrigando os lugares hegemônicos a abrigar, na sua agenda histórico-cultural, as heterogeneidades diferenciais da América Latina.

Embora ele já não esteja mais lá, a influência é irreversível: ela "apesar de si, mudara, mudava-se" (Rosa, 1976, p.110). Fantini (2003, p.77) observa: "O transculturador é aquele que, segundo Rama, desafia a cultura estática – porque presa à tradição local – a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima". Aqui também se pode notar que o princípio da transculturação, que sugere o duplo movimento de assimilação e resistência (ibidem, p.78), se instala no nível mesmo da diegese nessa narrativa, que condensaria nesse sentido um dos aspectos, no nosso entender, mais relevantes e mais atuais da obra rosiana: "A pátria itinerante a emergir de espaços de migração e 'extradição' fornece a imagem de novas formas de relações identitárias – transitórias, fluidas, errantes – que se deixam interpenetrar pela pluralidade e pela hibridez de diversos cruzamentos culturais e territoriais" (ibidem, p.95).

40 O arroz, aliás, ressurge em pelo menos duas outras narrativas da obra, em "Ripuária": *"Em parte nenhuma feito aqui dá tanto arroz e tão bom..."* (Rosa, 1976, p.134 – aspas e itálico do original) e em "Tresaventura": "Terra de arroz. Tendo ali vestígios de pré-idade?" (Rosa, 1976, p.174) – sendo nesta o enunciado que abre a narrativa.

A autora vê como encarnação desse papel, no *Grande sertão: veredas*, o alemão Wusp, mascate ocupado com trocas comerciais, linguísticas e culturais nas suas idas e vindas entre o meio rural e urbano (ibidem, p.83), embora note que o responsável efetivo por esse agenciamento nos romances ou nas novelas é, de acordo com Ángel Rama, o narrador e/ou destinatário do relato, e no romance rosiano, naturalmente, Riobaldo (ibidem, p.86).

"Tivesse tido um filho..." (Rosa, 1976, p.110 – aspas e itálico do original), lamenta-se aquela que ao longo da narrativa – exatamente como o mascate alemão, da boca de Riobaldo – recebe os mais variados nomes: "Rita Rola", "Lola ou Lita", "a Rola", "Rita Rola", "Lola-a-Lita", "Lolalita", "Rola-a-Rita", "Rita a Rola", "Rola, como Rita", "Rita-a-Rola" e, por último, "Lola Lita". A mestiçagem, um dos efeitos do contato entre identidades de diferentes origens, não se concretiza, mas ela, graças ao contato com o outro, se transformara, aprendera com ele: "Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir" (ibidem). Assim se encerra a narrativa: "Outr'algo recebera, porém, tico e nico: como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé" (ibidem).

Citamos mais uma vez Fantini (2003, p.118):

> Uma profunda consciência de que modelos canônicos tenderão a reproduzir indefinidamente uma mesma matriz cultural, a menos que sofram intervenções negociadas, perpassa o conjunto das obras rosianas, nas quais há uma evidente abertura a várias formas de interlocução e negociação de diferenças entre culturas heterogêneas.

A enunciação particular da obra a que nos dedicamos parece-nos constituir uma das formas encontradas para essa "intervenção negociada" a que se refere a autora. Ainda que se possa vislumbrar nessa narrativa, como também em muitas outras da obra, os efeitos e os distintos modos dessa negociação no nível mesmo da diegese, trata-se, fundamentalmente, de uma questão de ordem discursiva:

> Diferentemente de demarcações identitárias e de cartografias referenciais, o espaço dos cenários rosianos cria zonas de confluência, onde se institui um intenso contrabando entre línguas e culturas de diferentes procedências e temporalidades. Essa *demarcação discursiva* dá visibilidade a identidades em curso, a pátrias itinerantes em permanente confronto e negociação, desconstruindo, dessa forma, territorialidades fixas e construindo uma nova forma de habitar o mundo. (Fantini, 2003, p.98-9 – grifo nosso)

Se um dos dilemas com que se depara o autor é o de expressar aquilo que não possui um nome na língua em que escreve, nota Fantini (2003, p.92) que: "A resposta de Rosa aponta para a adoção do paradoxo, o que obviamente não chega a resolver de todo esta que é uma das maiores aporias enfrentadas por quem se ocupa em dizer o indizível". Acrescentaríamos: dizê-lo de *outra* forma pode ser outra saída para esse dilema.

Fantini (2003, p.113) ressalta o enfoque fronteiriço privilegiado na obra ficcional do escritor, sobretudo no que diz respeito ao desdobramento da perspectiva ante as diferenças culturais. Vale a pena reproduzir mais uma passagem de Fantini (2003, p.122), segundo a qual Guimarães Rosa realizaria um ato cultural de reapropriação de sua língua e sua cultura: "O recurso à estrangeiridade, ao fronteiriço, às mesclagens de várias ordens, ao viajante e sua errância define, nas relações de intercâmbio que se estabelecem na obra rosiana, uma poética de tradução estética e cultural".

Recorremos uma vez mais à narrativa; é o momento do casamento: "Com festa, a comedida comédia [...]. Só não se davam o braço. No que não, o mundo não movendo-se, em sua válida intraduzibilidade" (Rosa, 1976, p.109). O encontro com o diferente se dá, tem efeitos, mas ao mesmo tempo permanece impossível; nesse átimo em que o próprio mundo se faz imóvel – *Stillstellung* – nem todas as diferenças podem ser reduzidas, restando o inconciliável, a impossibilidade do encontro, o intraduzível. "Falar, qualquer palavra que seja, é uma brutalidade?" (ibidem, p.110). Vê-se, porém, que as dificuldades do encontro, por outro lado, já estão dadas, pela

existência mesma da linguagem; elas não se iniciam com ou não se reduzem à questão da tradução em si, conforme vimos com os teóricos da desconstrução.

Relevante também, no curso dessa reflexão, é a questão levantada por Pizarro (apud Fantini, 2003, p.103) com respeito à perspectiva do crítico e/ou tradutor de literaturas orais produzidas no continente latino-americano, mas que Fantini estende à literatura do continente em geral: o crítico, pesquisador ou tradutor "deve estar consciente de que a tendência do pesquisador é tomar posições a partir de suas próprias práticas culturais de origem, ou seja, desde seu próprio *locus* de enunciação". Pizarro (apud Fantini, 2003, p.103), reconhecendo tratar-se de "*espacios de otra coherencia*", teme a tendência homogeneizante, que encerra o risco do equívoco ou da discriminação, e sugere como saída o deslocamento de perspectiva, ou seja, a adoção de uma metodologia comparatista, atenta ao lugar de enunciação das formações discursivas pesquisadas.

Conforme a análise parece ter demonstrado, este é, com efeito, um aspecto de extrema relevância; considerar, ativa e efetivamente, no ato tradutório, a dimensão enunciativa parece ser o que torna possível o tão desejado encontro com o outro na tradução, e ao mesmo tempo possibilita que as diferenças sejam mantidas. É nela, sobretudo, que se pode flagrar, e então reproduzir, o conflito instaurado já pelo próprio texto de origem.

Ressaltemos, finalmente, a estratégia suplementar sugerida por Bhabha (apud Fantini, 2003, p.112) para escrever a história da nação, que indica o "menos-que-um" ou o "menos da origem" em lugar do "muitos-como-um" da coesão social, terminando assim por intervir como uma "temporalidade iterativa". Essa temporalidade iterativa necessária à escrita da nação pode ser notada, segundo entendemos, diretamente, de forma aguda, na suspensão dos tempos verbais em que se organizam as narrativas de *Tutaméia*, tanto quanto o "menos da origem" ressoa, absurdamente concreto, em cada um dos sintagmas em que o silêncio, o vazio e a falta se fazem notar.

Cremos que a esta altura fica claro por que dedicamos a essa narrativa e ao estudo de Fantini uma seção em separado; a fórmula

de Pizarro, "*espacio de otra coherencia*", também nos parece servir à perfeição para *Tutaméia* e sua enunciação particular, para muitas das passagens – na prática, inexplicáveis – que levantamos. Da mesma forma, esse alerta pode servir para todo aquele que com a obra se defronta, sobretudo para o tradutor cujo *locus* de enunciação se diferencia de forma radical daquele em que se funda a obra rosiana, para que a tendência à homogeneização possa ser mais facilmente superada.

A outra narrativa para que gostaríamos de chamar a atenção é "Ripuária". Os motivos que nos levam a isso são de duas ordens. O primeiro deles revela-se já no título. Conforme notado por Novis (1989, p.73), o termo "ripuário", dicionarizado, vem do latim tardio ("da margem") e remete aos ripuários, antigas tribos germânicas que habitavam as margens do Rio Reno. Esse dado, por si só, já seria digno de nota, pois exemplifica a variedade das fontes do léxico rosiano e o aproveitamento, em novo contexto, de formas que, embora raras (tão raras que muitas vezes são tomadas como neologismos), são dicionarizadas; exemplifica também o diálogo constante do autor com a cultura alemã. *Ripuarisch* designa hoje um dos dialetos do alemão, aquele falado na região de Colônia – onde, por sinal, fica a sede da editora que publicou a obra rosiana na Alemanha, a Kiepenheuer & Witsch.

Mas é na vertente temática que a narrativa mais nos interessa neste momento. Trata-se, como em "Orientação", de uma história de amor, de encontro; aqui também, o encontro de diferentes, separados pelo rio "largo e feio": um, "de cá, do Marrequeiro"; a outra, de lá, "das paragens dele além".

O protagonista, Lioliandro, caracteriza-se por seu modo de ser retraído, contemplativo, melancólico, marcado pela "exatidão da tristeza": "Ele não gostava de se arredar da beira" (Rosa, 1976, p.134); "E virava-se para a extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem" (ibidem). Afastava-se das irmãs, "não por falta de afeto, mas por não entender em amor as pessoas"; "Fazia era nadar no rio, adiantemente, o quanto pudesse, até de noite, nas névoas do madrugar" (ibidem), e não sabia dançar. Um dia, a cor-

renteza lhe traz uma canoa, para a qual Lioliandro acha um nome, "Álvara", e que ele repara a custo, mas sua ansiedade é tanta que ele a deixa de lado; só mais tarde fará os remos.

"Queria, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre os olhos" (ibidem, p.135); mas a realização desse sonho lhe fora, desde sempre, negada pelo pai, que mesmo depois de morto continua a impedi-lo. Quando experimenta a canoa pela primeira vez, ocorre-lhe: "Talvez ele não sendo o de se ver capaz – conforme sentenciara-o o velho, João da Areia" (ibidem).

Novis (1989, p.76) nota que esse conto dialoga com "A terceira margem do rio" e "A menina de lá", ambos de *Primeiras* Estórias, com "Campo geral", de *Corpo de baile* (nesse caso, por conta da questão da imagem dos olhos que se abrem, e também no complicado relacionamento com a figura paterna), e ainda com "Lá, nas campinas", também de *Tutaméia*. A relação com "A terceira margem do rio" fica clara na referência ao pai, à libertação necessária dos protagonistas, assim como por conta do elemento "rio". O "lá" é o que aproxima as demais narrativas: na outra narrativa dessa mesma obra, segundo Novis (1989, p.76), "remete tanto a um passado longínquo quase totalmente irrecuperável pela memória (um lugar de onde) quanto a uma utopia (um lugar para onde)".

O "lá" em "Ripuária" é, naturalmente, a outra margem, por que Lioliandro tanto anseia; um lugar para onde. Entretanto, "'*Lá não é mais Minas Gerais...'* – o pai, João da Areia, quando vivo, compunha o jurar" (Rosa, 1976, p.135). O rio, naquele lugar, não dava passagem, "só léguas abaixo se transpunha, à boca de estrada, no Passo-do-Contrato" (ibidem).[41] Do lado de lá está o diferente, o estrangeiro, as trocas, a libertação: "Tinha notícia – que do lado de lá houvesse lugares: uns Azéns, o Desatoleiro, a grande Fazenda

41 Um exemplo do fato de que sentidos novos – muitas vezes aleatórios, muitas vezes pertinentes, muitas vezes motivados num nível mais profundo do original – emergem do texto traduzido: esse trecho se converte em: "*erst Meilen weiter unterhalb konnte man an der Einmündung der Landstraße, am Passo-do--Contrato,* übersetzen" (Rosa, 1994a, p.183 – grifo nosso). O termo *übersetzen*, "transpor", "passar para o outro lado", corresponde a "traduzir".

Permutada" (ibidem); é nesse passo que se decide a fazer os remos para equipar a canoa e empreender sua travessia.

Anseia por algo: o progresso, "o acolá da outra aba, aonde se acendia uma só firme luz, falavam-na o que não se tinha por aqui, que era de eletricidade. Disso tomavam todos inveja" (ibidem). Além de tudo, busca o amor: "Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça" (ibidem).

Casada a última das irmãs, ele está livre de seu compromisso de zelar por elas e então se lança à correnteza. Atravessa o rio, uma e outra vez, a nado. Da primeira, nada encontra: "Nenhum nada" (ibidem, p.136); tornava-se ainda mais melancólico. "A travessia nem lhe valera, devia mais ter-se perdido, em fim, aos claros nadas, nunca, não voltando" (ibidem).

Essa passagem, por sua vez, nos envia a *Grande sertão: veredas.* Nota Marli Fantini (2003, p.153) que o impulso para a busca – da origem, do sentido, do condicionado, do indizível – impele as personagens rosianas continuamente para outro lugar; entretanto, "as coisas acontecem não na ida ou na volta, mas na zona fronteiriça, na terceira margem onde as demarcações perdem sua visibilidade e tudo entra em conexão: territórios, águas, línguas, culturas, distintas temporalidades".

Da segunda vez, revê as ilhas, as praias: "Seu amor, lá, pois. Mediante o que precisava, que de impor-se afã, nem folga, o dever de esforço" (Rosa, 1976, p.136). Relembra mais uma vez o pai, que tanto tinha dito: "*Não posso é com o tal deste rio!*" (ibidem – grifo do autor). Entretanto, desta vez, sacode os cabelos molhados e ri; libertara-se. Agora pode e quer ouvir a moça, cujo nome é o mesmo que o achado para a canoa, Álvara; ela há tempos mostrava sinais de interesse, dançara sorridente no casamento das irmãs mais velhas de Lioliandro, mas no da mais nova para ele atentara e recusara-se a dançar, e temera por ele durante a travessia. Agora o encarava, dizendo: "*Tudo é o mesmo como aqui...*"; "*De lá vim, lá nasci*", "*Sou também da outra banda...*" (ibidem, p.137, grifos do autor).

A utopia, o progresso, o outro lado, enquanto se desenha como algo a alcançar, ainda pode representar o diferente; entretanto, se-

gundo alguém que vem de lá, que viu e que pode dizê-lo, ao fim e ao cabo "tudo é o mesmo". As diferenças se esgarçam. De certa forma, esse conto é o avesso de "Orientação"; neste, o que era a princípio diferente, pelo contato, acaba por se assemelhar, assimilando elementos da cultura do outro, enquanto em "Ripuária" o que a princípio parecia diferente acaba por se revelar "o mesmo". Curioso é o fato de Álvara dizer "também": com isso, indica que, sendo de lá, ela ao mesmo tempo é daqui, ou ainda que ele, sendo daqui, é ao mesmo tempo de lá, o que reforçaria a leitura dessa narrativa como uma história não só de amor, mas sobre a igualdade do diferente, a identidade do distinto, a possibilidade de passar para o outro lado, de traduzir.

Voltando a Fantini (2003, p.114), vemos que, segundo ela, a tradução, a transcriação, a transculturação são os meios pelos quais o escritor

> [...] estende uma ponte entre o regional e o transnacional, cujos resultados mais evidentes não são os pólos extremos de sincretização ou excludência, de submissão ou rejeição, mas a relativização capaz de permear afinidades e diferenças, convergências e divergências entre o mesmo e o outro, entre o particular e o universal.

Só nos resta lembrar, junto com o narrador daquela outra narrativa, "Orientação", que com "Ripuária" dialoga e que, note-se, não se passa à beira-rio: "O mundo do rio não é o mundo da ponte" (Rosa, 1976, p.109).

3
A máquina de costura e a eletrola

Ao atentarmos para a multiplicidade e o refinamento dos recursos linguístico-narrativos na obra de Guimarães Rosa, perguntamo-nos: seria possível, ao verter-se a obra a outro idioma, preservar-lhe as especificidades? Assim, decidimos investigar até que ponto foi possível transpor e preservar tal complexidade na tradução de *Tutaméia* para o alemão.

Inicialmente, foi preciso adotar uma posição que abrisse mão de procurar o sentido do texto apenas em suas articulações internas, fechadas em si mesmas, pois isso constituiria um veto à tradução. Tornou-se necessário levar em conta a dimensão discursivo-enunciativa do texto literário, e consequentemente também da tradução, para que o sentido pudesse ser entendido como construção conjunta, para que subjetividades pudessem ser levadas em conta; sem isso, a tradução, em última análise, não teria lugar. O texto traduzido ganhou, assim, certa autonomia em relação ao texto de partida, sendo tomado como um todo de significação, capaz de configurar uma realidade textual e discursiva própria; as relações com aquele de que se originou naturalmente foram levadas em conta, mas também puderam ser abstraídas, uma vez que a leitura do texto traduzido se dá de forma autônoma, em condições contextuais próprias e específicas. A partir dessas reflexões, tornou-se também viável que

se falasse, por analogia com a enunciação narrativa, em "enunciação tradutória".

A pesquisa de base teórica desenvolvida ao longo do trabalho teve como ponto de partida a constatação de que as relações entre história, narração e discurso não têm sido levadas em conta, pelo menos, não de maneira efetiva, por leituras críticas da tradução desenvolvidas entre nós. Entretanto, constatamos que a interface entre os campos da narratologia e dos estudos da tradução literária vem sendo explorada por alguns estudiosos no continente europeu. Os resultados aqui registrados indicam, ao menos o cremos, que este é um campo que vale a pena investigar. Com efeito, a dimensão enunciativa, que tem sido examinada em profundidade pelas teorias do texto, continua merecendo maior investimento por parte dos estudos da tradução literária.

A partir das leituras teóricas, no enfoque das modalidades da tradução propostas pelo modelo descritivo de Aubert, fomos levados a propor, para o contexto deste trabalho, a inclusão de uma modalidade, a qual chamamos "transformação". O uso especialíssimo das virtualidades da língua em *Tutaméia*, indissociável da mensagem e dos valores veiculados pela obra, o caráter de ruptura do enunciado narrativo e a transgressão da norma dificultaram a classificação de certos segmentos segundo as modalidades propostas pelo modelo, levando-nos a sugerir, para esse caso específico, uma modalidade que pudesse contemplar as ocorrências em que o processo tradutório promoveu alterações significativas nesse aspecto, tendo como efeitos a adequação à norma e a homogeneização do segmento.

Quanto ao modelo comunicativo da tradução do texto narrativo, sugerimos também um esquema, desenvolvido a partir do proposto por Emer O'Sullivan (2003). Dessa feita, a sugestão tem caráter mais genérico que a já mencionada, pois não se vincula de modo específico ao texto narrativo aqui enfocado, carecendo, entretanto, de ajustes e desenvolvimentos posteriores; trata-se, ressaltamos, apenas de um esboço, no esforço de compreender melhor ao menos alguns aspectos dessa complexa questão.

Um dos efeitos importantes da pesquisa foi ter trazido à luz o envolvimento de Horst Nitschack com a tradução da obra rosiana ao

alemão, fato silenciado por todas as instâncias e fontes de informação sobre o tema a que tínhamos tido acesso até então. De fato, o único nome associado, entre nós, à versão alemã das narrativas de Guimarães Rosa é o de Meyer-Clason. Essa descoberta, o contato pessoal que a ela se seguiu e os esclarecimentos que ela proporcionou tiveram como efeito, por sua vez, alertar-nos para um aspecto importante a ser considerado ao se tratar da tradução: a influência, mais ou menos direta, da editora no resultado final da operação tradutória.

Assim, além de se ter em conta os aspectos propriamente textuais – artísticos, literários, narrativos, enunciativos, linguísticos – da questão, não se podem desconsiderar aqueles que dizem respeito ao produto da tradução como artefato industrial e até mesmo como objeto de *marketing* e de consumo. Nesse sentido, destaca-se o controle de todo o processo pela instância da edição, da escolha do nome do tradutor ao momento mais adequado para o lançamento da obra (leia-se: o tempo que este poderá dedicar à tradução, o prazo contra o qual terá de correr), tendo por horizonte a "legibilidade" do texto-alvo e o público-leitor da tradução, muito mais que o texto-fonte. O modo de funcionamento desse poder controlador pode ser constatado, por exemplo, na correspondência entre a editora e o próprio autor, transcrita no trabalho de Kutzenberger (2005).

Quanto ao objeto deste trabalho, tomamos a subtração, ou o que dela resulta, como uma das chaves possíveis para descrever o discurso do narrador rosiano em *Tutaméia*. "O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber", indica Guimarães Rosa (1976, p.12) em "Aletria e hermenêutica". Em *Tutaméia*, o enunciado vale mais pelo que nele fica faltando: "O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música" (ibidem). O conceito de distaxia, tomado a Sperber (1982), descreve com precisão e economia esse aspecto do discurso narrativo da obra e foi fundamental para nossa leitura. O enunciado narrativo em *Tutaméia* se configura, segundo entendemos, como a materialização discursiva da *Stillstellung* benjaminiana, ponto em que se articulam o discurso e a dimensão da História na obra.

Conforme indicam tanto o cotejo entre os parágrafos iniciais das quarenta narrativas, no idioma-fonte e no idioma-alvo, quanto as pistas que levam ao efeito de unidade da obra e a comparação entre

"Curtamão" e "*Stellmaß*", no caso da tradução de *Tutaméia* é patente a adaptação ou acomodação a uma expressão mais corriqueira, menos "exótica", gramaticalmente muito mais estável. Qualquer que seja o recorte considerado, em todos se pode observar o mesmo fenômeno de "normalização" do enunciado, sobretudo no âmbito verbal (isto é, do verbo em torno do qual o segmento se constela).

As alterações promovidas pela tradução nos parágrafos iniciais das narrativas, assim como nos segmentos analisados por Vera Novis (1989), na maior parte dos casos, embora não afetem gravemente a dimensão da diegese, introduzem modificações no discurso narrativo cujos efeitos podem ser sentidos na relação deste com o conteúdo narrado. Na tradução de "Curtamão", perde-se uma das importantes funções da narrativa, a função ideológica, considerada de forma ampliada, localizável nos interstícios do discurso, nas brechas, em sua desintegração.

O acréscimo, pela tradução, de um simples artigo ou de vírgulas numa enumeração acarreta mudanças dignas de serem levadas em consideração, num enunciado narrativo tão particular como o de *Tutaméia*. A soma de inúmeras ocorrências como essa, no final, acaba por desconfigurar o enunciado, privando-o daquilo que tem de mais característico; ou, dito de modo contrário, talvez mais fiel: preenchendo os vazios que lhe são tão caros.

Embora ao tradutor não escapem as sutilezas do uso dos tempos verbais, por exemplo, ele opta, conforme vimos, por aplainá-las. Está consciente de que sua opção tem efeitos, e o fato de mencionar essa ocorrência no posfácio (Meyer-Clason, 1994a, p.263) à tradução da obra o atesta, mas isso não assegura que busque outra saída. Da mesma forma, para a redundância e o inusitado de "brilhando *que qual* enxada nova", por exemplo, também não se busca uma solução que vá além do mais corriqueiro (*wie*, "como").

Em se tratando do texto literário moderno, em se tratando do autor mineiro, a ruptura é normal; mais que isso: em certos aspectos, é característica, é constitutiva. Ao abrir mão dela, o texto da tradução termina por não ser mais capaz de fazer eco ao projeto literário rosiano. Fecha-se à fidelidade ainda possível e desejável hoje, a fidelidade ao conflito instaurado no texto, pelo texto original

(Johnson, 2005), que na verdade tem sua origem na própria História, na condição pós-colonial, no subdesenvolvimento. O enunciado narrativo da tradução não pode mais fazer valer, para o narrador, as prerrogativas de agente da transculturação. O narrador rosiano, aquele que se habilita, pela distaxia e pelo jogo entre temporalidades e espacialidades múltiplas, a desafiar a cultura estática para que produza novos significados, aquele que acolhe as diferenças e cria uma "outra coerência", aqui já não joga mais: cessa de narrar.

Embora saibamos que as circunstâncias que cercam a produção e a recepção do texto literário sejam distintas das que envolvem a tradução, vale a pena indagar se no cenário literário de língua alemã haveria algum autor que tenha levado tão longe o particular de sua expressão, como Guimarães Rosa o fez, e que assim fosse capaz, ao menos, de abrir caminhos para uma tradução que também pudesse, a seu modo, fazê-lo. Do que conhecemos, não nos podemos recordar de algo, no campo da narrativa de ficção em língua alemã, que se aproxime da "revolução rosiana".

Quanto aos limites da tradução, o tradutor confessa: "Posso impingir ao leitor alemão as ousadias de Rosa, que aos brasileiros frequentemente desconcertam e às vezes causam estranheza? Apenas em certa medida. Pois passo a passo me deparo com o intraduzível" (Meyer-Clason, 1994a, p.262, tradução nossa).[1]

Além de se invocar a intraduzibilidade, algo inerente ao texto, nesse comentário aparece também a figura do leitor: o leitor brasileiro, aquele que, por vezes, estranha a dicção de Guimarães Rosa, e o leitor alemão, que será poupado desse desconforto, do desconcerto e do estranhamento: o tradutor não pode impingir isso a ele, não pode exigir isso dele.

Ou seja, não se trata aqui apenas da impossibilidade linguística, técnica, digamos, de propiciar essa experiência ao leitor, por ser esta ou aquela palavra intraduzível, mas também de uma outra impossibilidade, que fica bem clara: a de oferecer ao leitor da tra-

---

1 *"Kann ich Rosas Kühnheiten, die den Brasilianer häufig verblüffen, manchmal befremden, dem deutschen Leser zumuten? Nur mit Maßen. Denn auf Schritt und Tritt stoße ich auf Unübersetzbares."*

dução aquilo que o leitor brasileiro, quer queira, quer não, viverá, desde que se disponha a ler *Tutaméia* – estranhamento, desconcerto, desconforto. Não é apenas o texto que exige algo mais do tradutor, ainda que seja traduzir o intraduzível: o tradutor tem em vista também os limites do que ele crê poder exigir do leitor. Não se trata, nessa confissão, de transmitir ou reproduzir as ousadias, não se fala em transplantá-las; o que vem à baila são os supostos limites do leitor, o horizonte da leitura.

A nosso ver, fica claro que os efeitos de estranhamento a que Meyer-Clason (1994a) se refere não podem ser reduzidos à traduzibilidade de um vocábulo ou de uma expressão em si, mas se relacionam, na verdade, à(s) ousadia(s) (*Kühnheiten*) do original; afinal, nem toda ousadia é intraduzível, e nem tudo que é intraduzível é ousado. Como argumento a favor dessa posição poderia ser citada a questão da traduzibilidade de uma palavra qualquer, como "saudade", ou "sertão": traduzíveis ou não, não seriam elas a causar estranhamento – *verblüffen, befremden* – no leitor brasileiro. E o leitor brasileiro, incluído também o mais especializado, não pode deixar de reconhecer, e talvez até mesmo estranhar, a ousadia da dicção rosiana, sobretudo nessa sua última obra.

O que queremos enfatizar é que o estranhamento não parece residir exclusivamente na traduzibilidade de um vocábulo de uma língua a outra: ele já esta lá, no texto em português; mas o que parece estar dito nessa passagem é que se procura, na tradução, realmente poupar dele o leitor alemão. Indício disso, também, é este outro esclarecimento do tradutor: "*Wenn mein 'wesenlose Wolken' zwar die Alliteration von* 'Nadas nuvens' *nachschöpft, so verfehlt diese Fassung leider die Kraft des im Deutschen allzu fremd 'nichtse Wolken'*" (ibidem, p.262-3), em que se discute a solução encontrada por ele para o segmento "Nadas nuvens". *Wesenlose Wolken* equivaleria a "nuvens sem ser"; o adjetivo *wesenlos,* formado pela junção de *wesen-* (ser) e *-los* (sem), aliás, é dicionarizado.[2]

2 Sinônimos: *unwirklich, körperlos, ungreifbar, schattenhaft, unkörperlich, gespenstig.* Respectiva e aproximadamente, traduzíveis por: irreal, sem corpo, inapreensível, sombrio, incorpóreo, fantasmagórico.

Vale notar que o tradutor afirma que, embora essa solução consiga recriar a aliteração do segmento, perde a força que teria esta outra: *nichtse Wolken*, que teria sido possível, pela adjetivação do pronome *nichts* (nada), o que o faria concordar com o plural do substantivo *Wolken*. Mas, segundo o tradutor, infelizmente (*leider*) seria *estranha demais* (*allzu fremd*). Ou seja, fica clara a opção por uma forma dicionarizada e, portanto, inócua, em lugar de uma que teria sido mais fiel à ousadia do original; estranha, mas ainda possível, pois ocorre ao tradutor .

A análise parece haver comprovado que, no caso de *Tutaméia*, ocorreu fenômeno semelhante ao constatado por Peter Poulsen (2000 – grifo nosso), tradutor de *Grande sertão: veredas* para o dinamarquês, acerca da tradução do grande romance rosiano: "Meyer--Clason [...] preferiu descomplicar e normalizar Riobaldo, tornando-o em termos lingüísticos mais *palatável* em alemão do que na versão roseana original".

A tradução é, sem dúvida, a "ponte necessária", mas há momentos em que, servindo-se dela, fica difícil chegar ao outro lado, dar o salto para o excelso – paradoxalmente por insistir ela em se compor toda, em fazer-se com todas as peças, todas as tábuas, tapando os buracos que o texto de Guimarães Rosa deixa vazios:

> Entra uma dama em loja de fazendas e pede:
> – Tem o Sr. pano para remendos?
> – E de que cor são os buracos, minha senhora? (Rosa, 1976, p.9)

Teria sido preciso, cremos, atentar para a cor dos buracos. E bem poderia servir-nos, neste ponto final, ainda outra anedota, a "intocável equação" que salva o capiau premido pela necessidade de descrever uma eletrola: "Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a victrola é muito diferente..." (Rosa, 1976, p.10). *Tutaméia* é muito diferente.

Referências bibliográficas

AGÊNCIA MINAS. Fundação Clóvis Salgado encerra inscrições para oficinas. 30 jul. 2008. Disponível em: <http://www.agenciaminas.mg.gov.br/detalhe_noticia.php?cod_noticia=20627>. Acesso em: 20 set. 2008.

ANDRADE, A. M. B. *A velhacaria nos paratextos de* Tutaméia – terceiras estórias. Campinas, 2004. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

ANDRADE, F. G. C. Traduzindo o intraduzível: considerações sobre o fazer tradutório de Curt Meyer-Clason na reescritura de João Guimarães Rosa para o alemão. *Boletim Inter-Cultural*, Rio de Janeiro, ano 10, n.34, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://www.apario.com.br/index/boletim34/Especial-traduzindo%20o%20intraduzivel.doc>. Acesso em: 13 set. 2005.

ANDRADE, M. *Poesias completas*. 6.ed. Belo Horionte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, V. L.; SOUZA, J. D. Patrimônios histórico e natural do distrito de Marzagão, em Sabará/MG: histórico, situação atual e perspectivas. *Cadernos Manuelzão*, Belo Horizonte, ano 1, v.2, p.19-25, nov. 2006. Disponível em: <http://www.manuelzao.ufmg.br/folder_bacia/folder_cadernos>. Acesso em: 20 set. 2008.

ARAÚJO, H. V. de. *As três graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AUBERT, F. H. Prefácio. In: BUSSOLOTTI, M. A. F. M. (Org.) *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; ABL; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p.17-21.

AUBERT, F. H. Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida: revendo a ferramenta de análise. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.9, p.60-9, 2006.

______. Meandros da modulação. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. *A fabricação dos sentidos*: estudos em homenagem a Izidoro Blikstein. São Paulo: Humanitas, Paulistana, 2008. p.229-44

ÁVILA, A. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ______. (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.29-37.

BATALHA, M. C.; PONTES JR., G. R. A tradução como prática da alteridade. *Cadernos de Tradução,* Florianópolis, PGET/UFSC, n.13, 2004. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos13/batalha.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2008.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BARRENTO, J. (Org.). *História literária* – problemas e perspectivas. 2.ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p.37-41 .

______. Über den Begriff der Geschichte [Sobre o conceito de história]. Disponível em: <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html>. Acesso em: 21 jun. 2007.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária.* Bauru: Edusc, 2003.

BIZARRI, E. J. *Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. São Paulo: T. A. Queiroz, Icib, 1980.

BOLLE, W. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

______. Representação do povo e invenção de linguagem em *Grande sertão: veredas*. *Scripta,* Belo Horizonte, v.5, n.10, p.352-66, 1º sem. 2002.

BOSCO, F. Caetano Veloso: apontamentos a passeio. *Terceira Margem,* Rio de Janeiro, p.103-11, 2004. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf>. Acesso em: 15 out. 2007.

BOSI, A. Céu, inferno. In: ______. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p.11-32.

______. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSSEAUX, C. I. A. *Translation and Narration*: a corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf. London, 2004. Thesis (Doctorate) – University College London.

BURKE, P. Palavras ao vento. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2008. Caderno Mais!. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200811.htm>. Acesso em: 20 jul. 2008.

BUSSOLOTTI, M. A. F. M. (Org.) *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CALINESCU, M. Da modernidade para a vanguarda. In: ______. *As cinco faces da modernidade*. Lisboa: Vega, 1999. p.91-131.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia (Tentativa de esclarecimento). In: ______. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Nacional, 1985. p. 3-15.

______. A Revolução de 30 e a cultura. In: ______. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989a. p.181-98.

______. Literatura e subdesenvolvimento. In: ______. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989b. p.140-62.

CHAMBERLAIN, L. Gênero e a metafórica da tradução. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução*: a prática da diferença. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.37-58.

COLLI, E. Topologia de superfícies. Disponível em: <http://matemateca.incubadora.fapesp.br/portal/textos/matemateca/superficies/Superficies.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2008.

COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Col. Fortuna crítica, v.6).

______. O *logos* e o *mythos* no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.112-21, 1º sem. 2002.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

D'ANGELO, B. "Orientação", o "orientalismo" de Rosa. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.) *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: Cespuc, 2007. p.149-55.

DERRIDA, J. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, P. (Org.) *Tradução*: a prática da diferença. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.21-7.

DUARTE, L. P. Apresentação. In: DUARTE, L. P. et al. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p.17-8.

ÉLIS, B. Tendências regionalistas no modernismo. In: ÁVILA, A. (Org.) *O modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1975. p.87-101.

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA MÉRITO. São Paulo: Mérito, 1961. v.VI, p.92.

FANTINI, M. *Guimarães Rosa*: fronteiras, margens, passagens. Cotia: Ateliê; São Paulo: Senac, 2003.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, E. A falta que não faz a crítica da literatura traduzida. *Rascunho*, ago. 2005. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=2&lista=1&subsecao=5&ordem=708&semlimite=todos>. Acesso em: 3 dez. 2007.

FERREIRA, M. Possibilidades e impossibilidades da tradução interidiomática: a versão para o português da palavra sânscrita *dishana*. *Estudos Lingüísticos*, v.34, p.1170-5, 2005. Disponível em: <http://gel.org.br/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-autores.htm>. Acesso em: 10 dez. 2007.

FINAZZI-AGRÒ, E. O tamanho da grandeza – geografia e história em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.108-14, 2º sem. 1998.

FOUCAULT, M. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, ICE, 1996.

FREITAS, M. T. Romance e história. *Uniletras*, Ponta Grossa, n.11, p.109-18, dez. 1989.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Centro Técnico de Produção. Disponível em: <http://www.palaciodasartes.com.br/conteudos/default.aspx?IdCanal=14>. Acesso em: 20 set. 2008

GADAMER, H.-G.; FUCHON, P. (Org.) *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1984?].

______. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Trad. L. Guimarães, M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestos.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2007.

HANSEN, J. A. *O o*: a ficção da literatura em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOCHHAUS, S. Rotwelsch: Die deutsche Gaunersprache – Eine künstliche Sprachbarriere. 4 jan. 2004. Disponível em: <http://linguistik.yauh.de/rotwelsch/>. Acesso em: 26 jun. 2008.

IGLÉSIAS, F. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, A. (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.13-25.

JAIN, A. K. *Medien der Anschauung*. Theorie und Praxis der Metapher. München: Fatal, 2002. Disponível em: <http://www.edition-fatal.de/onlinebib/isbn3935147066.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2007.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: ______. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.63-72.

JOHNSON, B. A fidelidade considerada filosoficamente. In: OTTONI, P. (Org.) *Tradução*: a prática da diferença. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.29-35.

KLUGE, F. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York: De Gruyter, 2002.

KOVADLOFF, S. Guimarães, homem-macho da poesia y las des-aventuras de su traducción. In: ROSA, J. G. *Menudencia*. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

KUTZENBERGER, S. *Europa in* Grande sertão: veredas – Grande sertão: veredas *in Europa*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.

LABORATÓRIO MIDIMAGEM. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, EESC/USP São Carlos. Diálogos Arq-Top. Disponível em: <http://www.midimagem.eesc.usp.br/situs/op_homeo.htm>. Acesso em: 28 ago. 2008.

LANGENSCHEIDT. *Taschenwörterbuch*. Berlin, München, Wien/Zürich: Langenscheidt, 1982.

LEÃO, A. V. Língua nacional, falar sertanejo, estilo rosiano. *Scripta*, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.65-77, 1º sem. 2002.

LEITE, S. U. O paradoxo da tradução poética. In: SALOMÃO, J. (Org.) *A interpretação*. 2º Colóquio Uerj. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa*: *Magma* e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

______. De alvenel a arquiteto: o espaço em "Curtamão" de Guimarães Rosa. *Revista da Anpoll*, n.14, p.105-23, jan./jun. 2003.

LIMA, E.; SISCAR, M. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. *Alfa,* São Paulo, 44, n. esp., p.99-112, 2000.

LIMA, L. C. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: ______. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p.54-65.

LIMA, S. M. D. Reconstituição da gênese de *Sagarana*. *Philologus*, ano 4, n.12, s. d. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/artigo/4(12)36-44.html>. Acesso em: 13 set. 2007.

LINS, A. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.237-42. (Col. Fortuna crítica, v.6).

MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa.* São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, W. Cendrars e o Brasil. In: EULÁLIO, A.; CALIL, C. A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars.* São Paulo: Edusp, 2001. p.490-500.

MEYER-CLASON, C. Der Sertão des João Guimarães Rosa. In: STRAUSFELD, M. (Org.) *Brasilianische Literatur.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1984.

______. Nachwort. In: ROSA, J. G. *Tutaméia.* Trad. C. Meyer-Clason, colaboração H. Nitschack. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994a. p.259-64.

______. João Guimarães Rosa e a língua alemã. *Scripta,* Belo Horizonte, v.2, n.3, p.59-70, 2º sem. 1998.

______. Curt Meyer-Clason. [mai. 2001]. Entrevistador: L. Chiappini. *Scripta,* Belo Horizonte, v.5, n.10, p.369-78, 1º sem. 2002.

______. "Traduzir é conviver". Entrevista com Curt Meyer-Clason. In: BUSSOLOTTI, M. A. F. M. (Org.) *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p.25-33.

MGM: Moçambique, gentes & memórias. Lista de discussão sobre costumes, tradições, história e cultura moçambicana. Disponível em: <http://groups.msn.com/MGM/zonadicionrio.msnw?action=view_list&viewtype=0&sortstring=3d> Acesso em: 28 set. 2008.

MOURÃO, R. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, A. (Org.) *O modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1975. p.193-201.

NOVIS, V. *Tutaméia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, B. *Tutaméia.* In: ______. *O dorso do tigre.* São Paulo: Perspectiva, 1969. p.203-10.

______. Guimarães Rosa e a tradução. In: ______. *O dorso do tigre.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

______. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.) *Narrativa, ficção & história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.9-35.

______. O mito em *Grande sertão: veredas. Scripta,* Belo Horizonte, v.2, n.3, p.33-40, 2º sem. 1998.

OLIVEIRA, F. de. Revolução roseana. In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.179-86. (Col. Fortuna crítica, v. 6).

O'SULLIVAN, E. Narratology meets translations studies, or, The voice of the translator in children's literature. *Meta*: *Journal des Traducteurs*, Montreal, v.48, n.1, 2003. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006967ar.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.11, n.30, p.245-59, ago. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v11n30/v11n30a15.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2008.

PIGNATARI, D. Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.97-9, dez./fev. 1997-1998.

POULSEN, P. Encontro de Per Johns com Peter Poulsen na ilha de Bornholm, Mar Báltico. *Agulha,* Fortaleza, São Paulo, n.6, ago./set. 2000. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/agulha6per.htm>. Acesso em: 10 dez. 2007.

RABASSA, G. Entrevista. *Veja,* São Paulo, ano 41, n.38, p.170, 24 set. 2008.

RAIMOND, M. L´écrivain et le monde moderne. In: ______. *Éloge et critique de la modernité.* Paris: Presses Universitaires de France, 2000. p.1-14.

RAMALHO, E. Breve ensaio do tempo rosiano. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.) *Veredas de Rosa III.* Belo Horizonte: Cespuc, 2007. p.264-71.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, A. M. Reflexões sobre a escrita no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.89-95, dez./fev. 1997-1998.

RÓNAI, P. As estórias de *Tutaméia.* In: ROSA, J. G. *Tutaméia*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976a. p.197-201.

______. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, J. G. *Tutaméia.* 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976b. p.193-7.

______. *A tradução vivida.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

______. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

ROSA, J. G. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

______. *Grande sertão.* Trad. C. Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

______. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967a.

______. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967b.

______. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

______. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

______. *Tutaméia.* 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

______. *Menudencia.* Trad. Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

______. Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana. In: ______. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.7-11.

______. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

______. *Tutaméia.* Trad. C. Meyer-Clason, colaboração de H. Nitschack. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994a.

______. *Toutameia*. *Troisièmes histoires.* Trad. J. Thiériot; glossário de F. Uteza. Paris: Éditions du Seuil, 1994b.

SANTOS, L. F. A desconstrução em *Tutaméia.* In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.536-61. (Col. Fortuna crítica, v.6).

SCHEIBLE, I. A mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de "O burrinho pedrês", de *Sagarana*. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.) *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p.275-9.

SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung.* München: Piper, 1911.

______. *Parerga und Paralipomena*: Kleine philosophische Schriften. München: Piper, 1913.

______. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. J. Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005a.

______. *A arte de escrever*. Organização, tradução, prefácio e notas P. Süssekind. São Paulo: L&PM, 2005b.

SEIDINGER, G. M. *Guimarães Rosa ou A paixão de contar*: narrativas de *Sagarana.* São Paulo: Scortecci, 2004.

______. Horst Nitschack e a tradução de *Tutaméia* ao alemão. [set. 2005]. *Itinerários*, Araraquara, n.25, p. 225-31, 2007.

SILVA, G. da M e. Os vários autores de um conto de Guimarães Rosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.888, 8 out. 1983. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=18088810198304-18088810198305>. Acesso em: 16 ago. 2008.

SILVA, M. L. C. Guimarães Rosa e a máscara autoral em *Tutaméia*: a perspectiva anedótica do traço autobiográfico. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.) *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p.471-6.

SIMÕES, I. G. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOUZA, A. S. Jeremoavo: estrangeiro de si mesmo. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.) *Veredas de Rosa III.* Belo Horizonte: Cespuc, 2007. p.48-53.

SPERA, J. M. S. *As ousadias verbais em* Tutaméia. São Paulo: Arte & Cultura; Unip, 1995.

SPERBER, S. F. *Guimarães Rosa*: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

STARLING, H. M. M. O sentido do moderno no Brasil de João Guimarães Rosa: veredas de política e ficção. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.138-46, 2º sem. 1998.

TEIXEIRA, I. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.100-15, dez./fev. 1997-1998.

TURRER, D. *O livro e a ausência de livro em* Tutaméia*, de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VASCONCELLOS, L. C. Tradução e "legência" no sertão rosiano. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). *Veredas de Rosa III.* Belo Horizonte: Cespuc, 2007. p.447-52.

VASCONCELOS, S. G. T. Os mundos de Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.79-87, dez./fev. 1997-1998.

VEJMELKA, M. Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa. *Scripta*, Belo Horizonte, n.10, v.5, p.412-24, 1º sem. 2002.

______. *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa) – *Doktor Faustus* (Thomas Mann): Kritik interkultureller Vermittlung und dialogische Lektüre: In: SEVILLA, R.; COSTA, S.; COY, M. (Ed.) *Brasilien in der postnationalen Konstellation*. Tübingen: Centro de Comunicación Científica con Ibero-América, 2003. p.62-74.

______. *João Guimarães Rosas* Grande sertão: veredas *und Thomas Manns* Doktor Faustus *im interkulturellen Vergleich*. Berlin, 2004. Tese (Doutorado) – Freie Universität Berlin.

VERÍSSIMO, L. F. Isolado. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.75-6, dez./fev. 1997-1998.

WELLS, D. *The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Geometry*. London: Penguin Books, 1991.

WOXIKON. Online Lexikon. 2006-2007. Disponível em: <http://synonyme.woxikon.de/synonyme/sich%20drücken.php>. Acesso em: 20 set. 2008.

Neste livro, Gilca Machado Seidinger estuda as relações entre enunciação, enunciado e história na obra *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, tratando também da versão alemã assinada por Curt Meyer-Clason. Pressupondo que o processo de tradução altera significações originais ou produz novas significações não previstas pelo autor, a autora recorre à narratologia genettiana, bem como à teoria das modalidades da tradução, de Francis Aubert, para examinar as quarenta narrativas do livro.

Uma obra importante no campo dos estudos literários, voltada para a ficção de Guimarães Rosa, e que aborda, com muita competência, um dos livros mais complexos e menos estudados do autor, levantando, ao mesmo tempo, aspectos relevantes para a análise teórica e para a prática da tradução de textos literários, sobretudo os modernos, que proporiam ao tradutor desafios antes inimagináveis.

ISBN 978-85-393-0170-6